image
not
available


DOMI NUS ILLU
MINA TIO MEA
Taylor Institution.



Wilhelm Müller's

vermischte Schriften.

Fünftes Bändchen.

Vermischte Schriften

von

Wilhelm Müller.

Herausgegeben

und

mit einer Biographie Müller's

begleitet

von

Gustav Schwab.

Fünftes Bändchen.

Leipzig:
F. A. Brockhaus.

1830.



Inhalt des fünften Bändchens.

Kritische Arbeiten.

Kritische Arbeiten.

VII.

Ariosto.

Ariost's rasender Roland, und dessen deutsche Übersetzungen von Gries und von Streckfuß.

Die Übersetzung des Orlando furioso von Gries war so allgemein als ein Meisterstück poetischer Übertragung unter uns anerkannt, daß die Erscheinung einer neuen Übersetzung das deutsche Publicum befremden mußte; und da man diese doch auch nicht ungeprüft bei Seite legen durfte, besonders da sie den Namen eines nicht unbekannten und unbeliebten Dichters an der Stirn trug, so ging gewiß der erste Blick jedes Lesers in die Vorrede ein, um dort den Grund aufzusuchen, den der neue Übersetzer für die Bearbeitung einer solchen Ilias post Homerum angegeben haben möchte.

Herr Streckfuß erklärte sich darüber, wie folgt:

„Eine der schönsten Eigenthümlichkeiten des Ariost ist die heitere Bequemlichkeit, welche, zuweilen in Nachlässigkeit übergehend, aus jeder Stanze seines großen Gedichts uns gar behaglich anspricht. Wer daher in einer Übersetzung uns ein getreues Bild des Originals wiedergeben will, muß, nach meiner Ansicht, vor allen Dingen diesen über das Ganze verbreiteten Ton zu finden suchen, und gilt es ein Opfer, lieber eine Einzelheit, als ihn, aufopfern. Eher ist ihm eine Nachlässigkeit, als irgendwo peinlicher Zwang erlaubt."

„Der höchst verdienstvolle Gries ist bei seiner Übersetzung von andern Grundsätzen ausgegangen. Bei der Wichtigkeit und Schwierigkeit der Aufgabe habe ich geglaubt, daß es der Mühe werth sei, einen zweiten Versuch zu ihrer Lösung zu machen."

„Bei der genauen Vergleichung meiner Übersetzung mit der Gries'schen habe ich anerkennen müssen, daß Gries, selbst von meinem Gesichtspunkte aus, an vielen Orten glücklicher gewesen ist als ich. Es wäre vielleicht erlaubt, ja Pflicht gewesen, einen verehrten Vorgänger be-

scheiden zu benutzen, um meinem Werke eine größere Vollkommenheit zu geben. Auch würde ich es gethan haben, wenn ich hätte hoffen dürfen, dadurch wirklich etwas rein Tadelloses hinzustellen. Aber die Schwierigkeiten des Werks sind zu unendlich *) groß, als daß ich, ohne lächerliche Selbsttäuschung, diese Hoffnung hätte hegen dürfen. Unvollkommen, wie es ist, möge es denn für jetzt bleiben, zur freien Vergleichung unserer beiderseitigen Bestrebungen."

Diese Erklärung des neuen Übersetzers fodert den Beurtheiler beider Bearbeitungen auf, zuvörderst näher einzugehen in die Charakteristik des poetischen Styles oder Tones des italienischen Gedichts, um jene schöne Eigenthümlichkeit der Ariost'schen Muse, jene heitere, behaglich ansprechende Bequemlichkeit genauer kennen zu lernen, als Herr Streckfuß uns in seiner Vorrede und in seinen den zweiten Band begleitenden Notizen über Ariost darüber hat belehren wollen. Alsdann erst werden wir sicherer bestimmen können, wer von den beiden Übersetzern den über das Ganze verbreiteten Ton am besten wiedergegeben und gehalten haben wird,

---

*) Zu unendlich? Was heißt das?

und unsere Vergleichung der beiderseitigen Bestrebungen wird nicht mit unbedeutenden, gleichgültigen Einzelheiten sich zerstreuen, sondern, einem festen Gesichtspunkte folgend, nur das Wesentliche auffassen.

Was wir zur Charakteristik des Rasenden Rolands beizutragen haben, beschränkt sich, unserem Zwecke gemäß, auf den Styl des Gedichts. Wir verstehen aber unter diesem Worte nicht blos den Sprachstyl, sondern in weiterem Sinne den Ton des poetischen Vortrags. Weder der Inhalt des Gedichts und dessen Verhältniß zu Bojardo's „Verliebtem Roland", noch auch Ariost's Erfindungsgabe und Einbildungskraft berühren uns in diesen Betrachtungen.

Um einen richtigen und wohlbegründeten Begriff von dem Tone des rasenden Rolands aufzufassen, müssen wir vor allen Dingen die Idee des Epos ganz aus den Augen setzen, wie die Alten, Camoens und Tasso durch ihre Musterwerke diese höchste Gattung des erzählenden Gedichts begründet und ausgebildet haben. Ariost's Rasender Roland ist kein Epos, sondern ein Romanzo, nach dem Begriffe, den die Italiener noch heute diesem Worte beilegen, ein Titel, den sie dem gefeiertsten Ge-

dicht ihrer Literatur nur aus Rücksichten der Ehrfurcht nicht geben mögen, um es nicht in Eine Classe mit dem „Buovo d'Antona", der „Spagna", der „Regina Ancroja" u. s. w. zu bringen.

Romanzo nannte man in Italien zuerst jede Erzählung in Prosa wie in Versen, von einem Abenteuer aus den Fabelkreisen Karls des Großen und der Tafelrunde. Beiderlei Sagen kamen aus der Fremde, es liegt uns nicht ob, genauer zu untersuchen, woher; aber der erste Sagenkreis wurde den Italienern bald verständlicher und beliebter und verschlang sich mit ihren einheimischen Fabeln und Legenden, wie z. B. in dem Romanzo von dem Buovo d'Antona.

Im engern Sinne heißt Romanzo ein erzählendes Gedicht aus den genannten Fabelkreisen. Man kann keinen andern als den eben angedeuteten Respectsgrund auffinden, warum die Italiener ihre vielen, größtentheils volksthümlichen erzählenden Gedichte von den Paladinen Karls des Großen, die freilich roher und ungeschliffener sind, als der Rasende Roland, Romanzi nennen, diesen aber den eigentlichen epischen Gedichten anschließen. Einen größeren Unsinn kann die Kritik nie wieder ersinnen, als den Rasenden Roland mit dem „Befreiten Jerusalem" zusammen-

zustellen und gegen einander abzuwägen. Für den „Morgante" des Pulci wissen die italienischen Kritiker bis heute immer noch keinen rechten Platz zu finden, ja sie zweifeln, ob das Gedicht ein ernstes oder ein komisches zu nennen sei: ein Zweifel, von dem man selbst nicht weiß, ob er ernstlich oder komisch gemeint ist.

Wir wollen es versuchen, einen Zusammenhang des Rasenden Rolands mit dem Buovo d'Antona und andern frühern volksthümlichen Romanzi, so wie auch mit dem Morgante, in Bezug auf Erzählungsweise und Ton im Großen, nachzuweisen.

Wer in Italien gewesen ist, oder auch das Land aus Reisebeschreibungen kennen gelernt hat, weiß, daß auf den Plätzen und Straßen der Städte und Flecken, namentlich anf dem Marcusplatze zu Venedig und auf dem Hafendamme zu Neapel sich das neugierige Volk haufenweise um einen Erzähler oder Sänger abenteuerlicher Historien versammelt und sich für ein Kupferstückchen von alten Helden und Heldinnen unterhalten läßt. Der Mann unterstützt seine eintönige Declamation mit einer leichten Citherbegleitung, die seinem Vortrage Haltung und Tact gibt, ohne eine vollständige Melodie durchzuführen.

Nachdem der Sänger sich erhitzt oder heiser fühlt, bricht er plötzlich in der interessantesten Geschichte ab, trinkt einmal und läßt den Teller herumgehen, nachdem er sich den Zuhörern höflichst empfohlen und ihnen Gottes Segen gewünscht hat. Der Schlaue hat aber seinen Schluß so zu wählen verstanden, daß die Neugier alle seine Zuhörer festhält, und er den Teller zum zweiten Male durch dasselbe Publicum wandern lassen kann; wenn das Glück gut ist, wohl noch öfter.

Als solche Volkssänger stellen sich uns die Dichter jener ältesten Romanzi dar, von denen wir oben gesprochen haben. Poggio erzählt uns von ihnen dasselbe, was wir heutiges Tages in Italien sehen können: daß sie an festlichen Tagen die Thaten der Helden vor dem Volke absingen; ja er erwähnt eines derselben, der vom Tode des Roland zu erzählen wußte *). Es kommt nicht darauf an, ob die Dichter des **Buovo d'Antona**, der **Spagna**, der **Regina Ancroja**, der **Leandra** u. s. w. wirklich herumziehende Volkssänger gewesen sind, oder ob sie sich in ihren Gedichten nur für solche ausgegeben haben; genug, daß sie den Ton getroffen, den

*) **Poggii „Facetiae". Opera omnia. Basil. 1538. p. 442.**

das Volk gern hört, und daß ihre Gedichte wirklich Jahrhunderte lang vor dem Volke gesungen worden sind. Der ungenannte Dichter des **Buovo d'Antona**, ein Florentiner aus der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts *), beginnt sein Gedicht mit einer Anrufung des Heilands, ihm beizustehen, die schöne Geschichte zur Zufriedenheit der Zuhörer zu erzählen:

St. 1. **O Giesù Christo che per il peccato**
Il qual fece Eva prima nostra madre,
In sulla croce fusti conficato etc.

St. 2. **Pregandoti, signor giocondo e adorno**
Che doni a lo mio ingegno tal bontade,
Ch'io possi quella storia ***raccontare***
E insieme ***gli ascoltanti*** **contentare.**

Am Schlusse der Gesänge bricht der Dichter plötzlich in der Erzählung ab, nach Art unserer Romanschreiber, die in einer Scene, welche viel verheißt, den ersten Band schließen und die Leser bis zur nächsten Messe auf die Erfüllung warten lassen. Eben so jene alten Sänger: der Held ist in furchtbarer Todesgefahr, das Schwert über sein Haupt geschwungen u. dgl. m.; da ent-

*) Die Beweise finden sich bei Ginguené „Hist. littér. d'Italie", T. IV, p. 183, und Val. Schmidt, „Ueber die ital. Heldengedichte aus dem Sagenkreise Karls des Großen", S. 79.

läßt der Erzähler seine Zuhörer und wünscht ihnen Gottes Segen. Ein andermal sagt der Ermüdete zu seinem Publicum, es solle nach Hause gehen, einmal zu trinken, er selbst sei auch durstig geworden:

> **Hormai, Signori, quivi harò lasciato;**
> **Andate a bere, ch'io son assetato.**

Nicht anders finden wir es in der Spagna. Dort heißt es unter Anderm am Schlusse des sechsten Gesanges:

> **Signori, io vo finir questo cantare**
> **Ed ire a bere e rinfrescarmi alquanto;**
> **E se voi siete stanchi d'ascoltare,**
> **Voi ben potete riposar intanto.**

Gewöhnlich aber werden die Zuhörer mit einem kurzen frommen Wunsche entlassen, wie in dem Buovo d'Antona, z. B. Gesang 2:

> **Or lasciamo Astolfo armato al ballo**
> **E nell' altro cantar, senza più resta,**
> **Vi conterò come lui fu abbattuto.**
> ***Cristo vi sia sempre in vostro ajuto!***

Im folgenden Gesange wird dann die Erzählung ohne Umstände wieder angeknüpft, indem es heißt: Ich erzählte in vorigem Gesange Dieses oder Jenes, jetzt will ich fortfahren. So heißt es in Buovo Ges. 3:

Signori, vi lasciai ne l'altro canto
Si come a Buovo disse Drusiana etc.

und in der Spagna Ges. 6:

Signori, vi lasciai nel quinto detto,
Come conquiso fu il baron perfetto etc.

Dieselbe Erzählungsweise beobachtet der Dichter der Regina Ancroja. Nachdem er die heilige Jungfrau angerufen, sie möge ihm Weisheit, Stärke und Athem geben:

Ch' io *contar* possa con allegro ciglio
D' una leggiadra historia ove il cor metto,
Per dar agli *auditori* festa e diletto —

hebt er ohne Einleitung zu erzählen an und schließt seine Gesänge, wie die vorhergenannten Dichter, mit Wünschen und Gebeten.

Was nun den Ton dieser erzählenden Rittergedichte betrifft, so liegt es in der Natur der Sache, daß wir es uns vor einem übersehbaren Publicum, das sich neugierig um uns versammelt, bequemer machen, und daß es uns da gemüthlicher ist, als wenn wir, unserer Persönlichkeit ganz entäußert, und ohne ein Zuhörerpersonal um uns zu haben, das wir kennen, als echte Epiker Helden und Waffen besingen. Der Erzähler unterhält sich behaglich mit seinen Zuhörern, er läßt seine Bewunderung, seinen Ab-

scheu, seine Vorliebe merken, er gibt seine Meinung und seine Zweifel zu erkennen, er citirt auch gelegentlich einen Gewährsmann, wenn die Begebenheit gar zu wunderlich klingt *); kurz, er hat es nicht blos, wie der Epiker, mit seinen Helden zu thun, sondern auch mit sich und seinen Zuhörern. Der Epiker hat nichts angelegentlicher zu erstreben, als sein Ich zu vergessen. Allenfalls am Anfange des Gedichts tritt es auf, und es heißt: Ich singe ꝛc. Andere schieben selbst hier die Muse vor und sagen: Singe, Muse! Dagegen liebt der Erzähler, sich und seine Meinung neben den Personen seiner Helden geltend zu machen, und keine Begebenheit ist ihm so heilig und wichtig, daß er nicht sein Ich hineinschieben könnte. Der Epiker vertheilt seinen Stoff mit allem Ernste so, daß die Abschnitte der Gesänge auch in dem Laufe der Begebenheiten Ruhepunkte ausmachen. Gerade umgekehrt verfährt der Erzähler, um die Neugier zu spannen, wie wir oben gesehen haben.

Um den Morgante maggiore des Luigi Pulci richtig aufzufassen, müssen wir einen Blick auf

---

*) So z. B. in der Regina Ancroja C. II. St. 35. Come raconta Turpin, mio autore.

den Hofstaat des magnifico Lorenzo de Medici werfen. Lorenzo selbst war ein populärer Herr; gern mischte er sich unter das Volk, theilte dessen Vergnügungen und Belustigungen und versuchte sich den Ton, ja selbst den Dialekt der gemeinsten Classe in seinen zum Gesange bestimmten Gedichten anzueignen. Es gelang ihm auch mitunter nicht übel, und sein Beispiel war eine Auffoderung für seine Freunde und Schützlinge, ähnliche Proben zu machen. Zu diesen gehörte Luigi Pulci, ein lockerer Freigeist, voll Witz und Laune und übermüthig bis zur Frechheit. Diesen vermochte die Mutter Lorenzo's, Lucrezia Tornabuoni, ein romantisches Gedicht, nach Art der beliebten alten Romanzi, zu schreiben. Pulci verfaßte den Morgante maggiore, eine Parodie dieser alten Gedichte, die bis auf einzelne Stellen geht *), und die nur ein blinder Kritiker für eine ernstlich gemeinte Nachahmung halten kann. Das Gedicht wurde im Kreise der Mediceischen Familie und ihrer Freunde abgelesen oder abgesungen, wahrscheinlich nach derselben Weise, wie die Gassensänger ihre Romanzi vorzutragen pfleg-

*) Besonders werden der Buovo und die Spagna parodirt.

ten. Man irrt sehr, wenn man, wie Ginguené thut *), den Morgante maggiore als einen Versuch betrachtet, das Epos von den Gassen in eine gebildete Gesellschaft einzuführen. Pulci ahmt, mit Übertreibung sogar, den Ton der Gassen nach und redet nicht etwa seine Zuhörer als feine, freigeisterische Höflinge an, sondern als schlichte, rechtgläubige Leute des Volks. Daher seine Gebete zu Anfang und zu Ende der Gesänge ganz nach Art der oben charakterisirten Romanzi, wie z. B. im zweiten Gesange, welcher fast Wort für Wort sein Eingangsgebet aus dem Buovo genommen hat:

O Giusto, o santo, o eterno monarca,
O sommo Giove per noi crocifisso etc. **)

Nicht anders klingen die kurzen, ohne Zusammenhang eintretenden Schlußwünsche:

Di mal vi guardi il Re dell' alta gloria:

oder:

E priego il Re della gloria infinita,
Che vi dia pace e gaudio e requie e vita.

---

*) Hist. littér. d'Ital. T. IV. p. 207.

*) Im Buovo heißt es am Schlusse des ganzen Gedichts:
Jo prego il sommo Giove, che m'ajuti etc.

Und kurz: in nichts gibt es Pulci zu erkennen, daß er als ein eleganter Dichter zu einer eleganten Versammlung spricht. Seine Prinzen und Prinzessinnen werfen die gemeinsten Bauernsprüchwörter um sich, und ihre Handlungsweise ist ihrer Sprache angemessen; sie zanken und raufen sich wie Gassenbuben und Hökerweiber; und dies Alles erzählt der Dichter mit gläubigem Respect, citirt seine Gewährsmänner, läßt seine bescheidene Meinung darüber merken, oder gibt seine Bewunderung zu erkennen. Überall, wo er sich an seine Zuhörer wendet, setzt er in ihnen gleichen Glauben und nicht minder ernste Theilnahme voraus; und so ausgelassen auch seine Parodie ist, so ist sie, wie wir wissen, doch noch nicht derb genug gewesen, um alle Kritiker davon zu überzeugen, daß sie wirklich eine ist.

Der Graf Bojardo, einer der größten Dichter, die irgend ein Volk aufzuweisen hat, und den die Kritik nur dann unter Ariost stellen darf, wenn ihre Schätzung nach dem Alphabete geht, dieser war es, der den Ton der volksthümlichen Romanzi zuerst höher und feiner stimmte und die ritterlichen Abenteuer von den Gassen in die Säle des glänzenden Hofes von Ferrara einführte. Wir sehen den Dichter des Orlando innamorato,

umgeben von edeln Herren und schönen Damen, in deren Mitte der Herzog Ercole von Ferrara sitzt, die Abenteuer derselben Helden und Heldinnen erzählen, mit denen herumziehende Sänger das gemeine Volk bisher unterhalten haben. Auch historische Zeugnisse sagen, daß Bojardo die Gesänge seines Gedichts einzeln, so wie sie fertig wurden, dem genannten Herzoge vorgelesen habe *); und ohne diese erfahren wir es aus dem Eingange des Gedichts:

Signori e cavalier che v' adunati
Per odir cose dillettose e nove,
Stati attenti, quieti et ascoltati,
La bell' historia che'l mio canto move.
Et odereti i gesti smisurati,
L'alta fatica e le mirabil prove,
Che fece il franco Orlando per amore
Nel tempo del Re Carlo imperatore.

In der dritten Stanze bricht der Erzähler die Einleitung kurz ab und geht ohne Weiteres an das Abenteuer:

Non più parole, hormai veniamo al fatto.

Eine Würdigung des Orlando innamorato

*) Guasco „Stor. letter. di Reggio" p. 17. Baruffaldi „De poetis Ferrar." p. 23.

und eine Abwägung dessen, was der Orlando furioso seinem Vorgänger nicht blos im Stoffe, sondern auch in der Behandlung desselben verdankt, würde uns zu weit von unserm Ziele abführen. Wir beschränken uns also wieder ausschließlich auf die Betrachtung der Erzählungsweise und finden, daß Bojardo den traulichen, bequemen Ton der Romanzi beibehalten hat, doch so, daß er ihn, dem Kreise seiner Zuhörer und dem Geiste seiner Zeit angemessen. veredelt und verfeinert. Daher fallen die Gebete zu Anfang und zu Ende der Gesänge weg, und an ihrer Statt treten zuweilen einleitende Betrachtungen, vertraute Mittheilungen, Auffoderungen und andre dergleichen Digressionen ein, die Ariost so glücklich nachgeahmt hat. Das Abbrechen mitten in den verwikkelten, Aufklärung verheißenden Abenteuern, in der Hitze der Schlacht, in einer bis aufs höchste getriebenen Herausfoderung u. dgl. m. hat er, gleich den alten Volkssängern, nicht verschmäht, um die Neugier der Zuhörer zu spannen, und er gesteht dieses Motiv selbst ein, indem er sagt: Damit auch der folgende Gesang desto mehr anziehe und ergötze, breche ich hier ab. Ein andermal schließt er mit der bescheidenen Äußerung: Wem dieser Gesang zu lang ist, der

braucht ihn nur zur Hälfte zu lesen. Auch bricht er zuweilen ab, weil er müde sei, zu erzählen, und bittet seine Zuhörer, sie möchten wiederkommen. Ein andermal heißt es: Die Schlacht, die jetzt geliefert werden wird, ist so schrecklich, daß ich erst Athem schöpfen muß, um sie zu erzählen; daher schließe ich hier den Gesang. Die Gesänge, welche ohne Einleitung die abgebrochene Erzählung wieder aufnehmen, behalten die Formeln der alten Romanzi bei, z. B.: Ich habe euch im vorigen Gesange da verlassen, wo ꝛc. Ihr werdet euch, wenn ihr aufmerksam gewesen seid, erinnern, daß im vorigen Gesange ꝛc. Sehr gern aber leitet er die abgebrochene Erzählung durch eine darauf bezügliche und daran erinnernde Lehre oder Warnung, durch Betrachtungen und Folgerungen aus dem Vorhergegangenen wieder ein, und nichts wird hier öfter berührt, als die Liebe, der Hauptgegenstand des Gedichts, und somit auch der Mittelpunkt, um den die Reflexion über die Handlungen und Begebenheiten sich drehen kann. Da wendet er sich denn oftmals an die tapfern Ritter und die schönen Damen, die um ihn versammelt sind, und bittet sie, wenn sie die Liebe etwa noch nicht erfahren haben, ja nicht voreilig die verliebten Helden und Heldin-

nen seines Gedichts zu tadeln; denn auch ihre Stunde werde später oder früher schlagen, weil nichts auf Erden der Macht der Liebe entgehen könne. Im vierten Gesange des zweiten Buches ruft er statt der Muse seine geliebte Dame an und will von ihr begeistert sein. Eben so Ariost zu Anfange seines Gedichts. Wie die alten Volkssänger, citirt auch Bojardo zuweilen seinen Gewährsmann, den Turpin, und nicht immer gerade bei den wichtigsten Thatsachen, sondern z. B. bei der Beschreibung einer außerordentlichen Schönheit, eines gewaltigen Hiebes, und überhaupt bei Dingen, welche seinen Zuhörern übertrieben scheinen könnten. Diese Citationen sind übrigens meist Blendwerke, und man wird vergebens danach in dem Fabelbuche des Pseudo-Turpin suchen. Bojardo folgt hierin also nur einer beliebten Erzählersitte.

So bequem, behaglich und heiter nun aber auch der Ton der Erzählung in dem Gedicht des Bojardo ist, so geht er doch nie in Scherz und Spott mit seinen Helden und der Zeit, die er besingt, über. Überall spricht sich innige Liebe und Ehrfurcht gegen das Ritterthum und dessen Dreieinigkeit, Tapferkeit, Liebe und Religion in dem Orlando innamorato aus; nie usurpirt

der Dichter, wie Pulci und auch Ariost, ein geistiges Übergewicht über das Zeitalter, dem seine Helden angehören, um sie mit der Elle moderner Kritik zu messen; und der Ton seines Gedichts ist überhaupt so ernst und ehrlich, daß Berni es hat durch und durch parodiren können, nachdem Domenici es schon einmal geglättet hatte. Leider ist durch diese unwürdigen Überarbeitungen das Original des Orlando innamorato eine typographische Seltenheit geworden.

Zur Belustigung desselben Hofes, für den Bojardo sein großes Gedicht geschrieben hatte, hat auch Ariost seine Fortsetzung desselben, den Orlando furioso verfaßt. Recht eigentlich zur Belustigung; und kein Held, keine Heldin seiner Abenteuer ist ihm so lieb und ehrwürdig, daß er nicht einen kleinen Scherz mit ihnen treibe, wenn es nur seine Zuhörer belustigen kann. Fassen wir diese Tendenz des Gedichts auf, so verliert das verschriene Compliment, das der Cardinal Ippolito von Este, dem der Orlando gewidmet ist, nach Durchlesung desselben, dem Dichter machte, die gehässige Barbarei, die man darin gefunden hat. Er sagte: Messer Ludovico, dove mai avete trovate tante minchionerie?

Wir sind weit entfernt, den Orlando des

Ariost herabwürdigen zu wollen; aber wir scheuen uns auch nicht, ihm, ohne Rücksicht auf kritische Vorurtheile, seinen Platz da anzuweisen, wo der Zusammenhang mit seinen Vorgängern, vom Buovo d'Antona an bis auf Bojardo, ihn von selbst hinführen muß, wenn wir jene nur einer Vergleichung würdigen. Der Ton der Erzählung des Ariost ist originell: er hält die Mitte zwischen dem ehrlichen Ernst des Bojardo und dem höhnischen, oft frevelhaften Scherz und Spott des Pulci. Obgleich der Cardinal Ippolito vorzugsweise, als Zuhörer der Erzählung von den Abenteuern des rasenden Rolands, zu Anfang und zu Ende der Gesänge, manchmal auch mitten in denselben, mit einem Signore angeredet wird, so scheint dennoch Ariost ein größeres Publicum, aus Herren und Damen des Hofes von Ferrara zusammengesetzt, vor Augen zu haben, das er mit seinen romantischen Geschichten unterhalten will. Ein gemischtes Hofpublicum ist aber leicht zu unterhalten, und Ariost scheint das wohl gefühlt zu haben.

Es wird uns Niemand so arg mißverstehen wollen, als meinten wir, wenn wir hier von der Tendenz des Orlando furioso und dessen Publicum sprechen, Ariost habe blos für die

Höflinge von Ferrara gedichtet. Aber wie in allen vorhergegangenen Romanzi der Dichter sich als Erzähler in einen Kreis bestimmter Zuhörer versetzt, die er anredet und für die er seine Abenteuer bearbeitet hat, so auch Ariost. Einen Kreis von Hofleuten also hat unser Dichter um sich versammelt, Herren und Damen, und ein Jedes will auf seine Weise unterhalten und ergötzt sein. Man stelle sich dieses Publicum von der vortheilhaftesten Seite vor, so wird man doch eingestehen müssen, daß für die gemeinschaftliche Unterhaltung kein besserer Ton angestimmt werden konnte, als der, den Ariost gewählt hat. Er dachte, wie der Schauspieldirector in Göthe's „Faust“:

Bedenkt, ihr habet weiches Holz zu spalten,
Und seht nur hin, für wen ihr schreibt.
Wenn Diesen Langeweile treibt,
Kommt Jener satt vom übertischten Male rc.
Man eilt zerstreut zu uns, wie zu den Maskenfesten,
Und Neugier nur beflügelt jeden Schritt;
Die Damen geben sich und ihren Putz zum besten rc.
Beseht die Gönner in der Nähe:
Halb sind sie kalt, halb sind sie roh.

Diese Versammlung auf eine ehrlich gemeinte, ernste Weise mit den Abenteuern der guten alten Ritterzeit zu unterhalten, daran verzweifelte Ariost,

den Geist seiner Zeit und den Geschmack seines Hofes wohl kennend. In dem Dichter selbst klingt ein gewisses sehnsüchtiges Gefühl für das alte Ritterthum und den alten Rittergesang manchmal unter Spiel und Scherz hervor und versetzt den Leser in eine ernste Stimmung. So z. B. ist das Wahre in der 22. Stanze des ersten Gesanges nicht zu überhören. Aber diese Sehnsucht blieb ohne Einfluß auf Ariost's poetische Darstellung der alten Ritterwelt. Eben so sehnt sich Ariost immer und ewig nach häuslicher Ruhe und Abgeschiedenheit — und blieb doch zeitlebens am Hofe. Eine Parodie nach Art des Morgante zu schreiben, dafür achtete er seine Muse zu hoch; und so erschuf er sich den eigenthümlichen Ton der Erzählung, der mit Recht von seinen Landsleuten wie von Ausländern gepriesen und bewundert, aber nicht von Allen eben so verstanden wird.

Richtig bezeichnet Herr Streckfuß den Charakter dieser Erzählungsweise in seiner Vorrede; es ist die heitere Bequemlichkeit, die uns behaglich aus jeder Stanze seines großen Gedichts anspricht, verbunden mit dem leichten, oft nachlässigen Fluß der Rede, ohne den der Orlando furioso weder verstanden noch

genossen werden kann, und den daher ein Übersetzer auch vor Allem wiederzugeben sich bemühen muß.

Man hat sich darüber gestritten, ob das Gedicht des Ariost ein komisches zu nennen sei, oder ob man es, als echtes, ernstes Epos, in eine Classe mit der Äneide und dem befreiten Jerusalem zu stellen habe. Die Wahrheit liegt in der Mitte. Der Orlando furioso ist durchaus kein Epos in dem oben festgestellten Begriffe; dazu fehlt ihm gehaltene Würde des Tons, und dagegen streitet die Anlage, als eine zur Unterhaltung eines geselligen Vereines bestimmte Erzählung, mit willkürlichen Ruhepunkten und dem gesprächsweise zurückgeholten und wieder angeknüpften Faden, dagegen überhaupt die bedeutend und einflußreich hervortretende Persönlichkeit des Erzählers und seiner Zuhörer. Auf der andern Seite geht man aber auch viel zu weit, wenn man, wie Voltaire thut, den Orlando mit dem Don Quixote zusammenordnet. („Essai sur la poésie epique.")

Ariost hat noch mehr als seine Vorgänger den Ton der Unterhaltung mit seinen Zuhörern durch sein ganzes Gedicht vorwalten lassen. Seine plötzlichen Abbrechungen der Erzählung, auch mit-

ten in den Gesängen, sein bequemes Wiederaufnehmen von Begebenheiten und Scenen, die er unlängst zurückgeschoben hatte, seine reflectirenden Einleitungen, seine in die wichtigsten Abenteuer einredende Bewunderung, Betheuerung und meist ganz unerwartet vorgeschobene Citation des Turpin, um sich selbst vor dem Vorwurfe der Übertreibung sicherzustellen, endlich auch seine bei jeder Gelegenheit sich eindrängende Schmeichelei des Hauses Este in Anspielungen oder in directen Complimenten: Alles dieses entfernt den Orlando weiter von dem Tone des Epos, als irgend einen seiner Vorläufer. Ariost will aber auch kein Epos schreiben, er will dem Hofe von Ferrara unterhaltende Ritterabenteuer in heitern Abendstunden erzählen, und was dem Epiker unabwälzbarer Vorwurf sein müßte, gereicht dem behaglichen Erzähler zum Lobe. Dahin gehört denn auch vorzüglich das Einschachteln von Episoden in Episoden, das nebeneinander Hinlaufen sich gegenseitig ablösender Abenteuer, das fragmentarische Gewirr angeknüpfter und wieder abgebrochener Scenen und Begebenheiten. Diese Maschinerie, welche die Neugier der Zuhörer spannt, indem sie dieselben für drei, vier und fünf Geschichten zugleich zu interessiren versucht,

ist des Epos ganz unwürdig; dem Erzähler steht sie aber wohl an, besonders vor einem gemischten Hofpublicum, wie wir es oben charakterisirt haben. Es scheint, daß Ariost jeden Abend nur einen Gesang habe vortragen wollen, und wenn dieser eine die gewöhnliche Stanzenzahl übersteigt, so ist er schon besorgt, zu langweilen, wie z. B. am Schlusse des zehnten Gesanges:

Ma troppo è lungo omai, Signore, il canto,
E forse ch'anco l'ascoltar vi grava;
Sì, ch'io differirò l'istoria mia
In altro tempo, che più grata sia.

Oder er fürchtet gar, seine Zuhörer werden den andern Abend nicht wiederkommen, wie z. B. Gesang 9, 11 und a. m., die mit dem Zweifel schließen:

Se all' altro canto mi verrete a udire.

Wir erinnern nochmals, daß wir blos von der in dem Gedicht ausgesprochenen Absicht und Tendenz sprechen, des Dichters wirkliches Streben und das Geschichtliche der Publication des **Orlando** nicht in Betracht ziehend.

Das Charakteristische im Ton der Erzählung des Ariost ist die feine Ironie, welche sich durch das ganze Gedicht hinzieht, und deren Reiz be=

sonders darin besteht, daß man den Schalk wohl merkt, ihn aber seiner Schalkheit nicht eigentlich überführen kann. Seine Zuhörer werden gewiß bei vielen Stellen des Orlando gelacht haben; aber der Erzähler hat dabei sicherlich sein ernsthaftes, ehrliches Gesicht behalten. Darin besteht Ariost's Ironie. Die Glorie des alten Ritterthums lag der Zeit des Ariost zu fern, und wenn auch das Volk sich noch ernstlich daran hätte erbauen mögen, so konnte doch ein Publicum von Hofleuten sich nur damit belustigen wollen. So sehen wir denn, daß Ariost weder für seinen Gegenstand im Ganzen, noch für irgend einen seiner Helden oder Heldinnen die poetische Liebe und Ehrfurcht fühlt, von welcher Virgil für seinen pius Aeneas und Tasso für seinen buon Goffredo etc. durchdrungen ist. Er will jedoch eben so wenig das Ritterthum und die Ritter parodirend lächerlich machen; er nimmt nur seinen Gegenstand auf die leichte Achsel und überschauet das alte Heldenthum von einem modernen Standpunkte, der ihm immer eine gewisse geistige Überlegenheit über die Personen seines Gedichts verschaffen muß. Darin unterscheidet sich Ariost auch vornehmlich von dem Bojardo, der sich mit seinen Helden in die Glorie des alten Ritterthums versetzt. Man

hat viel von der Ungleichheit des Styles im Orlando gesprochen; diese Ungleichheit ist der gleichförmig durchgehende Charakterzug des Tones, und in diesem Tonwechsel liegt eben der Hauptreiz des Gedichts *). Wenn die Helden im heiligsten Kampfe begriffen sind, wenn sie die edelsten Grundsätze der Ehre in würdigen Worten ausdrücken, wenn verlassene Liebe die rührendsten Klagen ausströmt, so daß wir den dahinter lauernden Schalk fast ganz vergessen, dann guckt er plötzlich hervor und schneidet eine feine Grimasse. Mag diese nun darin bestehen, daß er in der ergreifendsten Situation ohne Umstände abbricht und eine andere oft sehr contrastirende Begebenheit daranknüpft, mit den Worten: Ihr werdet euch wohl noch erinnern, daß wir Diesen oder Jenen in einer sonderbaren Lage zurückgelassen haben; jetzt wollen wir uns wieder einmal nach ihm umsehen. Oder mag er auch durch eingeschobene persönliche Bemerkung, durch eine seltsame

---

*) So charakterisirt sich Ariost selbst sehr treffend in der 29. Stanze des achten Gesanges:

Signor, far mi convien, come fa il buono
Sonator sopra il suo strumento arguto,
Che spesso muta corda, e varia suono,
Ricercando ora il grave, ora l'acuto.

eins der wichtigsten Abenteuer aus dem 23. Gesange. Orlando kommt auf seiner Wanderschaft, in der größten Mittagshitze, an einen klaren, kühlen Fluß, der durch eine grüne Wiese plätschert. Der anmuthige Ort ladet ihn zur Ruhe ein; er steigt vom Pferde, und — an dem ersten Baume, den er sieht, findet er die Namen Medoro und Angelica ineinandergeschlungen. Erstaunt und erschreckt blickt er weiter um sich, und dieselben Namen trifft er überall, auf vielfache Weise verbunden, in den Bäumen des Ufers an. Unter vielen Tröstungen und beruhigenden Einwürfen, mit denen er sich selbst zu täuschen sucht, hören wir auch folgenden Einfall:

Conosco io pur queste note;
Di tali io n'ho tante vedute e lette,
Finger questo Medoro ella si puote;
Forse ch'a me questo cognome mette.

Diese eitle Bethörung des großen Helden erinnert an beliebte komische Scenen, z. B. an die Mystification des Malvolio in Shakspeare's „What you will". Aber immer mehr und mehr entzündet sich sein Argwohn, je emsiger er strebt ihn zu löschen. Die hier beigeführte Vergleichung ist anschaulich, aber des Helden eben so unwürdig, als seine vorige schmeichelhafte Selbsttäuschung.

Come l'incauto augel, che si ritrova
n ragna o in visco aver dato di petto,
Quanto più batte l'ale, e più si prova
Di disbrigar, più vi si lega stretto.

Endlich erreicht der Gequälte die verhängnißvolle Grotte, deren Inschrift alle Zweifel löst und alle Hoffnungen vernichtet. Ariost führt diese Inschrift mit so leichten, behaglichen Worten an, als wäre es eine Devise aus einem Bonbon. Er spricht von Medoro, dem Schreiber der Zeilen:

Del gran piacer che nella grotta prese,
Questa sentenza in versi avea ridotta.
Che fosse culta in suo linguaggio io penso,
Ed era nella nostra tale il senso.

Nach der Inschrift heißt es:

Era scritta in arabico, ch'el conte
Intendea così ben, come latino.
Fra molte lingue e molte, ch'avea pronte,
Prontissima avea quella il paladino,
E gli schivò più volte e danni ed onte,
Che si trovò tra il popol Saracino.
Ma non si vanti, se già n'ebbe frutto;
Ch'un danno or n'ha, che può scontargli il tutto.

Der leichte, geschwätzige Unterhaltungston dieser Stanze, und besonders der letzten Verse, contrastirt merklich mit der tragischen Lage des Helden. Orlando liest und liest wieder, und wie ein Steinbild steht er selbst vor dem Steine. Diesen

schrecklichen Zustand erläutert der Dichter sehr naiv aus seiner eigenen Erfahrung:

> Credete a chi n'ha fatto esperimento,
> Che questo è il duol che tutti gli altri passa.

In der Folge spielt der Dichter dem unglückseligen Helden immer ärger mit. Der Schäfer, in dessen Hütte er einkehrt, ist derselbe, der einst die beiden glücklichen Liebenden beherbergt hat. Dieser erzählt ihm unaufgefodert die Liebesabenteuer der schönen Angelica und ihres Medoro, um den traurigen Ritter zu zerstreuen. Ja, endlich bringt er den Ring, den Angelica ihm scheidend zur Belohnung gegeben, und zeigt ihn dem Ritter:

> Questa conclusion fu la securc
> Che'l capo a un colpo gli levò dal collo,
> Poi che d'innumerabil battiture
> Si vide il manigoldo Amor satollo.

Wie muthwillig ist es aber von unserm Dichter, den halb rasenden Ritter, als ihm der Kopf zu schwindeln anfängt, und er im Umsinken ein Bett erreicht, gerade in das Bett hineinfallen zu lassen, worin Angelica oft mit ihrem Medoro geruht! Hier verräth auch die Sprache den Schalk:

Sospira e geme, e va con spesse ruote
Di qua, di là tutto cercando il letto;
E più duro che un sasso, e più pungente,
Che se fosse urtica, se lo sente.

Gewiß, hier schlagen die Hoffräulein von Ferrara schon die Augen nieder, die alten Herren lächeln, und die Jünglinge horchen auf.

In tanto aspro travaglio gli soccorre,
Che nel medesmo letto in che giaceva,
L'ingrata donna venutasi a porre
Col suo drudo più volte esser doveva.
Non altramente or quella piuma aborre,
Nè con minor prestezza se ne leva,
Che dell' erba il villan, che s'era messo
Per chiuder gli occhj, e vegga il serpe appresso.

Nun schreit und weint er unablässig Tag und Nacht, meidet Dorf und Stadt, liegt im Walde und wundert sich, daß er in seinem Kopfe einen so lebendigen Springquell habe:

Di se si maraviglia, che abbia in testa
Una fontana d'acqua sì vivace.

Schließlich bricht die Wuth des Ritters in Thaten aus: er kehrt zu der Grotte zurück, haut mit seinem Schwerte die Schrift aus dem Steine, daß die Splitter himmelwärts fliegen.

Infelice quell' antro ed ogni stelo
In cui Medoro e Angelica si legge.

Auch der kühle Quell fühlt seine Raserei: er schleudert Schollen, Stämme, Zweige und Steine in die Wellen hinab, bis er das Wasser so getrübt hat, daß es sich nie wieder erhellen wird. Ermattet von dieser Heldenarbeit sinkt er ins Gras und liegt drei Tage ohne Speise und Trank, starr und stumm. Am vierten springt er auf und reißt sich den Harnisch und die Schienen vom Leibe. Hier streift die Erzählung wieder an Scherz und Muthwillen:

> Quì riman l'elmo, e là riman lo scudo,
> Lontan gli arnesi, e più lontan l'usbergo;
> *L'arme sue tutte, in somma vi concludo,*
> *Avean pel bosco differente albergo.*
> E poi si squarciò i panni e mostrò ignudo
> *L'ispido ventre*, e tutto 'l petto e'l tergo;
> *E cominciò la gran follia sì orrenda,*
> *Che della più non sarà mai chi 'ntenda.*

Er denkt gar nicht daran, das Schwert in die Hand zu nehmen, sonst würde er, meint der Erzähler, wunderbare Dinge vollbracht haben:

> Di tor la spada in man non gli sovvenne,
> Che fatte avria mirabil cose, *penso.*

Statt Schwert und Axt reißt er die höchste Fichte aus der Erde mit einem Ruck, und:

> E svelse, dopo il primo, altri parecchj;
> Come fosser finocchj, ebuli o aneti;

E fe' il simil di querce e d'olmi vecchj,
Di faggi e d'orni e d'ilici e d'abeti.

Wie ein Vogelsteller, um seine Netze auszuspannen, Stoppeln, Binsen und Nesseln hinwegräumt, so macht es der Ritter mit Eichen und Tannen. Bei dem entsetzlichen Krachen laufen die Hirten von allen Seiten herbei. Wir erwarten neue Heldenthaten, da bricht der Erzähler ab:

Ma son giunto a quel segno, il qual s'io passo,
Vi potria la mia istoria esser molesta;
Ed io la vo' più tosto differire,
Che v'abbia per lunghezza a fastidire.

Nachdem wir uns mit unsern Lesern darüber verständigt haben, was wir mit dem behaglichen, leichtsinnigen Erzählerton des Ariost meinen, wird es uns leichter werden, in den beiden Übersetzungen Das herauszuheben, was diesem Tone des Originals entspricht und widerspricht. Wir sind weit entfernt, einer der beiden Übersetzungen den unbedingten Vorzug vor der andern zu geben, eine Voreiligkeit, die sich mehrere öffentliche Beurtheilungen derselben haben zu Schulden kommen lassen. Wir glauben vielmehr und werden uns bemühen, es darzuthun, daß jede der beiden Arbeiten ihre eigen-

thümlichen Vorzüge, sowohl im Ganzen als auch in Einzelheiten hat, und das Resultat unserer Vergleichung ist, daß eine Übersetzung, welche Das in sich vereinigen könnte, was Gries und Streckfuß getrennt geleistet, erst die Arbeit eines Vierten überflüssig machen dürfte.

Gries hat im Allgemeinen eine geübte, sichere Virtuosität im Übersetzen vor seinem Nachfolger voraus. Nicht leicht lassen sich Nachlässigkeiten in einzelnen Stellen, neben besonders begünstigten Stanzen, in seinem Werke nachweisen. Das Ganze ist aus Einem Guß, und die erste Stanze ist nicht sorgfältiger und liebevoller behandelt als die letzte; an der schwierigsten Stelle sieht man nicht mehr Anstrengung, als an der leichtesten. Ferner hält sich Gries strenger an den Worten und selbst an der Wortstellung des Originals, als Streckfuß, und hierin macht sich ebenfalls die geübtere Virtuosität des erstern geltend. Auch in der Form der Stanze zeigt Gries sich gehaltener und gleichmäßiger als der zweite Übersetzer. Die weiblichen Reime des Originals würden in der deutschen Stanze nicht ohne schleppende Schwerfälligkeit und fühlbaren Zwang durch und durch beizubehalten gewesen sein: davon hatte sich Gries in früheren Arbeiten überzeugen können, und

ließ sich daher durch einzelne glückliche Versuche, die Originalform der italienischen Stanze im Deutschen vollständig nachzubilden, nicht irre machen. Denn, was sich für 100 Stanzen erzwingen läßt, ohne den Zwang durchblicken zu lassen, das hat sich dadurch noch nicht als Norm für 4000 Stanzen bewährt. Und abgesehen von der Schwierigkeit der Aufgabe, glauben wir behaupten zu dürfen, daß der durchgehende weibliche Reim der Stanze im Deutschen eine Förmlichkeit und gewisse ceremonielle Breite an sich trägt, welche der leichtfüßige Erzähler Ariost nicht lange ertragen kann. Gries schlug daher den Mittelweg zwischen der durchgehenden weiblichen Reimform und einem willkürlichen Wechsel männlicher und weiblicher Reime in seiner Stanze ein. Er ließ die Reime gleichmäßig abwechseln, begann die Stanze mit einem weiblichen Reime und schloß sie eben so. Der zweite, vierte und sechste Vers mußten daher mit einem männlichen Reime endigen.

Was wir bis hierher an der Arbeit von Gries gerühmt haben, sind Eigenschaften, welche jeder poetischen Übersetzung gleich wohl anstehen. Sie genügen aber noch nicht, um einen Dichter, wie Ariost, in einer Sprache, die so wesentlich

von der des Originals verschieden ist, wie die deutsche, wiederzugeben. Der Ton der gemächlichen Erzählung, der leise Überflug der Ironie, die leichtsinnige Reflexion sind so zartgeschwingte Wesen, daß sie dem Übersetzer entschlüpfen können, auch wenn er jedes Wort des Originals festhält, und greift er gar zu emsig nach ihnen, so ist er in Gefahr, ihnen die Flügel auszureißen. Die Nuancen von Ernst und Scherz, Ehrlichkeit und Schalkheit, Leichtsinn und Seelentiefe sind in dem Rasenden Roland so mannichfach und so fein, und stehen in so inniger Wechselwirkung, daß ein wenig mehr oder minder den Ton des Ganzen verstimmen kann. Gries kam von der Übersetzung des Tasso her, als er an den Ariost ging. Vielleicht rührt es daher, daß im Ganzen die Sprache des Rasenden Roland in seiner Übersetzung etwas ernster, weniger bequem und beweglich, eintöniger, kälter, mit Einem Worte, epischer ist als in dem Original. Von dem warmen Hauche behaglicher Mittheilung in einem geselligen Kreise, einem Hauptreize des Ariost'schen Gedichts, ist in seiner Nachbildung Manches verflogen, Manches erlauet, und daher mag es kommen, daß man vielen Stanzen, so fließend und ungezwungen sie auch klingen mögen,

doch die Übersetzung abhört: der belebende Hauch des Originals ist unter den bearbeitenden Händen entwichen, so geschickt und schonend sie auch damit umgegangen sind. Was wir hier, nicht ohne Scheu, gegen das Werk eines so verdienstvollen Übersetzers, wie wir in Herrn Gries verehren, tadelnd erinnert haben, beruht auf Anfoderungen, die man nur an die Arbeit eines solchen Virtuosen in der Übersetzung machen darf. Wer so viel leistet wie Gries, von dem kann man auch das Höchste verlangen, und das haben wir gethan.

Über die zweite Übersetzung ein allgemeines Urtheil zu fällen, ist schwierig, da sie sich nicht gleich bleibt, und wir in dem Fortschreiten der Arbeit auch ein Fortschreiten des Übersetzers in Gewandtheit und Sicherheit erkennen. So erfreulich dies nun auch an und für sich sein mag, so thut es doch der Übersetzung selbst Eintrag. Schon in der Nachbildung der Stanzenform herrscht Ungleichheit, und der Übersetzer erzählt uns in der Vorrede, wie er, während der Arbeit, seine Überzeugung und danach sein Verfahren geändert habe. „Was die Form der Stanzen anlangt“, heißt es S. XI, „so theilte ich bei dem Anfange meiner Arbeit mit Gries die

Meinung, daß in dem ganz gleichmäßigen Hinschweben der Reime ein Reiz liege, welcher durch den Reiz des Wechsels nur gestört, nicht ersetzt werde. Sowohl in den schon gedruckten Proben einiger folgenden Gesänge, als hier in dem sechsten und siebenten Gesange wird man daher die Stanzen, einige neuerlich umgearbeitete ausgenommen, regelmäßig mit weiblichen Reimen begonnen, mit männlichen durchschlungen und mit weiblichen beendigt finden."

„Als ich aber den Entschluß faßte, das ganze Werk zu übersetzen, und das, was früher einzeln angegriffen ward, aneinanderzureihen, kam ich von dieser Meinung zurück. Ich fürchtete, daß diese völlige Gleichmäßigkeit in einem Gedichte von sechs und vierzig Gesängen denn doch endlich zur ermüdenden Einförmigkeit werden würde. Wenn die Italiener in der Regel nur weibliche Reime gebrauchen, so vergesse man nicht, daß sie fast keine andern haben, demungeachtet aber die männlichen sowohl als daktylischen gelegentlich nicht verschmähen, wenn sie sich ihnen darbieten. Auch wird die italienische Stanze durch den fortdauernden Gebrauch der Reime gleicher Gattung weniger eintönig, als die deutsche, theils weil die italienischen Reime

selbst unendlich mannichfaltiger und wohlklingender sind, theils weil die größere Freiheit in Hinsicht des Rhythmus schon von selbst eine reichere Mannichfaltigkeit gewährt. Und im reichsten Wechsel bei ewig fester Regel liegt ja der Reiz der Natur, welche dem Dichter zum Vorbilde dienen muß."

„Deshalb habe ich, die Regel gleichmäßiger Verschlingung festhaltend, männliche und weibliche Reime freier wechseln lassen, zuweilen auch, jedoch nur als Ausnahme, in einer Stanze nur weibliche und nur männliche Reime gebraucht. Ob ich dies letztere nur da gethan habe, wo es sich schickte, möge entschieden werden. Im Allgemeinen hat mir mein Verfahren den Vortheil gewährt, die voller tönenden männlichen Reime öfter gebrauchen zu können. Der kleine Zuwachs von Freiheit war bei einem Unternehmen von solcher Schwierigkeit nicht zu verschmähen."

Wir stimmen dem Herrn Streckfuß darin bei, daß der Wechsel der Verschlingung männlicher und weiblicher Reime ein Gewinn für die Übersetzung ist, und daß die Form der Stanze in ihrem wesentlichen Bau nicht verwandelt wird, wenn sie, statt mit weiblichen Reimen zu beginnen und zu schließen, die männlichen voraus-

nimmt, so daß in einer Stanze fünf weibliche und drei männliche, in der andern fünf männliche und drei weibliche Reime mit einander verschlungen sind. Weiter hätte aber die Freiheit nicht ausgedehnt werden sollen, und die Ausnahmen von einzelnen Stanzen in durchgehenden männlichen oder weiblichen Reimen scheinen uns aus dem Charakter zu fallen, den die wechselreimige Form dem Gedichte gegeben hat. Besonders störend treten die männlich gereimten Stanzen ein, die an und für sich schon wenig Empfehlung verdienen. Wir geben eine zur Probe, Ges. 2, St. 7:

Wenn er es hält, ist Trab des Pferdes Lust,
Wenn er es treiben will, dann steht's verstockt,
Boshaft dann wirft's den Kopf herab zur Brust
Und feuert blitzschnell hinten aus und bockt;
Da wird der Heide endlich sich bewußt,
Daß es Gewalt nicht zähmt, kein Schmeicheln lockt,
Er stemmte sich am Sattelknopf und gab
Sich einen Schwung und sprang dann links herab.

Aber auch abgesehen davon, und zugegeben, daß die Überzeugung, welche Streckfuß während der Arbeit gewann, ganz richtig sei: warum nahm er sich nicht die Mühe, die in anderer Meinung übersetzten Gesänge aus ihrer strengeren

Form durch Umarbeitung zu befreien? Ein Werk, das einen Vorgänger, wie die Gries'sche Übersetzung, vor sich hatte, hätte sich hüten sollen, Spuren von Übersetzungs*studien* an sich zu tragen.

Die Ungleichheit, welche die äußere Form der Streckfuß'schen Übersetzung zeigt, läßt sich auch in ihrem inneren Charakter nicht verkennen. Die ersten Gesänge geben manchen Anstoß durch willkürliche Freiheiten, zweideutige und halbe Auffassung des Originals, Unsicherheit der Darstellung, auch wohl, jedoch weniger oft, durch Härten und Nachlässigkeiten der Sprache. Diese Anstöße werden von Gesang zu Gesang immer kleiner und seltener, und verschwinden in dem letzten Theile beinahe gänzlich.

Im Ganzen strebte Hr. Streckfuß, wie er auch in seiner Vorrede sagt, mehr nach der Erreichung des charakteristischen Tones des Originalgedichts als nach einer wörtlichen Verdeutschung desselben. Er opferte, wo etwas geopfert werden mußte, die wörtliche Treue immer der geistigen auf. Es mag sein, daß in vielen Stellen mit geringeren Opfern *der* Grad von geistiger Treue zu erreichen gewesen wäre, zu dem wir Herrn Streckfuß gelangen sehen; das Bestreben selbst aber ist ge-

wiß, sowohl an und für sich, als auch namentlich bei einer Übertragung des Ariost, ein richtiges. Streckfuß ist so tief in den Geist seines Originals eingedrungen, hat sich ihm so vertraut und befreundet gemacht, daß er es, ohne Gefahr, ihm untreu zu werden, wagen durfte, den Rasenden Roland mehr zu überdichten, als ihn zu übersetzen. Unter Überdichtung verstehen wir aber die freie Übertragung eines Dichterwerks, die nur einem Dichter verwandten Geistes gelingen kann, der, in die Begeisterung seines Originals übergehend und sich mit derselben fortbewegend, als Nachbildner in gleichem Geiste auch weiterbilden und umschaffen kann, ohne der Originalität dadurch zu nahe zu treten, die nicht an die Worte gefesselt ist, sondern als belebender Hauch über den Worten schwebt. Dieser Lebenshauch der Originalität nun weht in Streckfuß's Übersetzung wärmer und reger als in der von Gries. Jener ist geistig treuer, dieser wörtlich treuer. Vergleichen wir daher eine Stanze Wort für Wort mit den beiden Übersetzungen, so wird Streckfuß meistentheils gegen Gries verlieren. Lesen wir aber nach einem ganzen Gesange des Originals die Nachbildungen hinter einander, so wird Streckfuß immer treuer erscheinen.

Unserer Beurtheilung, die hiermit ihre allgemeine Parallele der beiden Übersetzungen schließt, bleibt nun die Aufgabe noch übrig, ihre Aussprüche durch einzelne Belege zu rechtfertigen und zu befestigen. Wir wählen dazu einige Stanzen aus dem ersten Gesange, und, um der neuesten Übersetzung nicht Unrecht zu thun, auch eine kleine Stelle aus den letzten Gesängen.

Gesang 1, St. 1.

Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori,
Le cortesie, l' audaci imprese io canto,
Che furo al tempo, che passaro i Mori
D' Africa il mare, e in Francia nocquer tanto,
Seguendo l' ire, e i giovenil furori
D' Agramante lor re, che si diè vanto
Di vendicar la morte di Trojano
Sopra re Carlo, imperator Romano.

Gries.

Die Frauen, Ritter, Waffen, art'gen Sitten,
Liebschaften sing' ich, den verwegnen Muth
Aus jener Zeit, da Frankreich viel gelitten,
Als Mohrenvölker über Libyens Flut,
Geführt von König Agramant, geschritten;
Der, voll von Zorn und jugendlicher Wuth,
Den Tod Trojans sich kecklich wollt' erfrechen
An König Karl, dem Kaiser Roms, zu rächen.

Streckfuß.

Fraun, Ritter, Waffen, Liebesabenteuer,
Die Höflichkeit und den verwegnen Muth
Sing ich der Zeit, da einst der Mohr die Steuer
Nach Frankreich hingewandt aus Libyens Flut,
Dem Zürnen folgend und dem Jugendfeuer
Des Agramant, der seines Vaters Blut
Sich hoch vermaß, an König Karl zu rächen,
Dem Kaiser Roms, und dessen Macht zu brechen.

Beide Übersetzungen geben in dieser Stanze Manches zu erinnern. Gries läßt die Mohrenvölker über die Flut schreiten, Streckfuß malt die Überfahrt weiter aus, wie uns dünkt, im Geiste seines Originals. Dagegen stoßen wir uns an die Inversion des dritten Verses in der zweiten Übersetzung: Sing' ich der Zeit 2c. Sie ist zwar keineswegs an und für sich unerlaubt, gehört aber mehr dem höheren Styl der Ode und des Epos, als der bequemen, nachlässigen Erzählung an. Auch ist die Freiheit, womit Streckfuß den ganzen Satz e in Francia nocquer tanto wegläßt, und dagegen den Schluß: Und dessen Macht zu brechen, hinzufügt, nicht leicht zu entschuldigen.

St. 2.

Dirò d' Orlando in un medesmo tratto
Cosa non detta in prosa mai, nè in rima;

Che per amor venne in furore, e matto,
D' uom che sì saggio era stimato prima;
Se da colei, che tal quasi m' ha fatto,
Che' l poco ingegno ad or ad or mi lima
Me ne sarà però tanto concesso,
Che mi basti a finir quanto ho promesso.

Gries.

Ich will zugleich von Roland Dinge sagen,
Die man in Reim und Prosa nie erhört:
Wie ihn, der sonst so weise sich betragen,
Die Liebe bis zur Raserei bethört;
Wenn sie, die mich fast gleich so hart geschlagen
Und täglich mehr mein Bischen Witz verstört,
Mir dennoch wird genug davon vergönnen,
Um, was ich angelobt, vollziehn zu können.

In dieser Stanze hat Gries den Ton des Originals gänzlich verfehlt. Viel zu hoch und vornehm klingt:

Wie ihn, der sonst so weise sich betragen,
Die Liebe bis zur Raserei bethört;

gegen Ariost's unumwundenes matto. Der feine Spaß: che tal quasi m' ha fatto, ist in der Übersetzung verloren gegangen, und zu steif und förmlich ist auch der Schluß:

Um, was ich angelobt, vollziehn zu können.

Streckfuß hat hier sein Original besser aufgefaßt und wiedergegeben:

Zugleich erzähl' ich, was noch nie gehöret
In Prosa ward, noch nie in Reim gebracht,
Wie Roland, sonst als weiser Mann verehret,
Zum tollen Narren ward durch Amors Macht;
Wenn nämlich sie, die meinen Geist bethöret
Und meinem Helden oft mich ähnlich macht,
Mir wird gestatten, was aus gutem Willen
Ich euch versprach, auch treulich zu erfüllen.

Schade nur, daß der nette Gedanke des Originals, daß die Geliebte das poco ingegno des Dichters allmälig verzehre, und somit auch der Zweifel, ob sie ihm dennoch so viel davon übrig lassen werde, um sein Versprechen erfüllen zu können, in der Übersetzung aufgeopfert — und nicht ersetzt worden ist! Sonst könnten wir diese Stanze makellos nennen.

St. 6.

Per fare al re Marsilio, e al re Agramante
Battersi ancor del folle ardir la guancia,
D' aver condotto, l' un d' Africa quante
Genti erano atte a portar spada e lancia;
L' altro, d'aver spinta la Spagna innante,
A distruzion del bel regno di Francia.
E così Orlando arrivò quivi a punto;
Ma tosto si pentì d'esservi giunto.

Gries.

Daß ihre That, so thöricht und verwegen,
Bereuten Fürst Marsil und Agramant;

Der, daß er so viel Volk, als Lanz' und Degen
Handhaben kann, geführt von Libyens Strand;
Der, daß er wagte Spanien aufzuregen,
Zu überziehn das schöne Frankenland.
Und so kam Roland zu gelegnen Stunden;
Doch reut's ihn bald, daß er sich eingefunden.

Streckfuß.

Damit sich Agramant für tolles Wagen
Und auch Marsil, die eigne Wange schlüge,
Weil jener, was in Afrika nur tragen
Die Waffen konnte, hergeführt zum Kriege,
Und der so keck war, Spanien aufzujagen,
Damit das schöne Frankenreich erliege.
Grad' da kam Roland zu der Christen Frommen;
Doch bald bereut' er's, daß er hergekommen.

Den sprüchwörtlichen Ausdruck Battersi la guancia di qualche cosa haben beide Übersetzer verfehlt. Gries hat dafür ein mattes Bereuen, und Streckfuß's wörtliche Übersetzung läßt das Sprüchwörtliche nicht durchblicken.

St. 40.

Pensoso più d'un' ora a capo basso
Stette, Signore, il cavalier dolente:
Poi cominciò, con suono afflitto e lasso,
A lamentarsi sì soavemente,
Ch' avrebbe di pietà spezzato un sasso,
Una tigre crudel fatta clemente.
Sospirando piangea, tal ch' un ruscello
Parean le guancie, e 'l petto un Mongibello.

Gries.

So ließ sein Haupt der traur'ge Ritter hängen,
Nachdenkend, Herr, wohl eine Stunde gut.
Dann fing er an, in so betrübten Klängen
Dahinzuströmen seiner Klagen Flut,
Daß Mitleid hätte Felsen müssen sprengen,
Besänft'gen selbst des wilden Tigers Wut.
Er weint' und seufzte so, daß Stromesbahnen
Die Wange glich, und seine Brust Vulkanen.

Streckfuß.

Gedankenvoll stand dort der traur'ge Ritter
Gesenkten Haupts wohl eine Stunde lang,
Dann fängt er an und klagt so trüb' und bitter,
Doch ist zugleich gar hold und süß der Klang —
Ein Fels ging' vor Barmherzigkeit in Splitter,
Ein Tiger fühlte hier des Mitleids Drang —
Gewiß ist's, daß, so wie er seufzt und weinet,
Die Wang' ein Strom, die Brust ein Aetna scheinet.

Die Übersetzung dieser Stanze ist schwierig und scheint beiden Bearbeitern mißlungen zu sein. Das Übertriebene des Originals streift an den Ton einer Parodie und steigt von Vers zu Vers bis zu einem absichtlich carikirten Pathos. Damit contrastirt das eingeschobene Anredewort Signore, das an eine gesellige Unterhaltung erinnert, recht spaßhaft, und dieses Wort hätte daher der zweite Übersetzer nicht auslassen sollen. Den Reiz, der in dem Ausdrucke: lamentar soave-

mente (anmuthiglich klagen), liegt, haben beide Übersetzer nicht gefühlt: Gries hat diesen Ausdruck ganz verwischt; Streckfuß zieht ihn in die Länge und macht ihn matt. Gries ist im Ganzen noch unbeholfener in dieser Stanze, als sein Nachfolger.

St. 41.

Pensier, dicea, che 'l cor m' agghiacci ed ardi,
E causi il duol, che sempre il rode e lima!
Che debbo far, poi che son giunto tardi,
E ch' altri a corre il frutto è andato prima?
A pena avuto io n' ho parole e sguardi,
Ed altri n' ha tutta la spoglia opima;
Se non ne tocca a me frutto nè fiore,
Perchè affligger per lei mi vo' più il core?

Gries.

Gedanke, sprach er, der mein Herz entglommen
Und dann zu Eis macht und es nagt und drückt!
Was soll ich thun? Ich bin zu spät gekommen,
Ein Andrer hat die süße Frucht gepflückt.
Kaum hab' ich Wort und Blick von ihr bekommen,
Und jenem ist der schönste Raub geglückt.
Muß ich der Frucht so wie der Blüt' entsagen,
Warum für sie mein Herz noch länger plagen?

Streckfuß.

O Bild, vor dem mein armes Herz beklommen
Bald glüht, bald friert, das stets mich nagt und zwickt!

Was soll ich thun, da ich zu spät gekommen,
Und der, der früher kam, die Frucht gepflückt?
Ich habe Blick' und Worte kaum bekommen,
Da Jener sich am fetten Schmaus erquickt.
Wenn mir die Frucht nicht reift, nicht Blumen blühen,
Soll ich um sie denn klagen noch und glühen?

Auch diese Stanze beginnt wieder ziemlich pathetisch, fällt aber bald aus dem hohen Ton und verliert sich in gar familiäre Vergleichungen und Bilder, die nicht ohne schalkhafte Nebenbedeutungen sind. Gries hat dies wenig durchblikken lassen, und spoglia opima ist nicht halb ersetzt durch den schönsten Raub. Streckfuß hat den Ton glücklicher getroffen, besonders zu Anfang der Stanze.

St. 42 u. 43.

La verginella è simile alla rosa,
Che'n bel giardin, su la nativa spina,
Mentre sola e sicura si riposa,
Nè gregge, nè pastor se le avvicina:
L'aura soave, e l'alba rugiadosa,
L'acqua, la terra al suo favor s'inchina:
Giovani vaghi, e donne innamorate
Amano averne e seni e tempie ornate.

Ma non sì tosto dal materno stelo
Rimossa viene e dal suo ceppo verde,
Che quanto avea dagli uomini e dal cielo,
Favor, grazia e bellezza. tutto perde.

La vergine, che' l fior, di che più zelo,
Che de' begli occhj e della vita, aver de',
Lascia altrui corre, il pregio, ch' avea innanti,
Perde nel cor di tutti gli altri amanti.

Gries.

Die Jungfrau gleicht der jugendlichen Rose,
So lange sie in mütterlicher Hut,
Geschützt vom Dorn, umhegt vom zarten Moose,
Von Hirt und Heerden ungetastet ruht:
Dann huldigt ihr des sanften Wests Gekose,
Der Morgenröthe Thau und Erd' und Flut;
Anmuth'ge Knaben, liebevolle Dirnen
Begehren sie zum Schmuck der Brust und Stirnen.

Doch von dem Mutterzweig, dem sie entblühte,
Von ihrem grünen Stamme kaum getrennt,
Verliert sie Gunst, Reiz, Schönheit, was die Güte
Des Himmels ihr und was der Mensch vergönnt.
Das Mädchen, das die unschätzbare Blüte,
Mehr werth als Aug' und Leben, Einem gönnt,
Wird in dem Herzen gleich der Andern allen,
Die sie vorhin geliebt, am Preise fallen.

Streckfuß.

Die reine Jungfrau gleicht der jungen Rose:
Im Garten, auf dem Strauch, der sie erzeugt,
Vom Dorn geschützt, in stiller Ruhe Schoose,
Blüht sie, von Hirt und Heerde ungebeugt.
Vom Thau benetzt, umweht vom Westgekose,
Sind Erd' und Himmel freundlich ihr geneigt.
Verliebte Mädchen wünschen, holde Knaben
Zum Schmuck für Schläf' und Stirnen sie zu haben.

Doch hat sie kaum gepflückt sich hingegeben,
Kaum wird sie von dem Mutterbusch entführt,
Als sie, was Erd' und Himmel ihr gegeben,
Gunst, Reiz und Schönheit, Alles schnell verliert.
Die Blüte, der mehr Sorg', als selbst dem Leben,
Und als dem schönen Augenpaar gebührt,
Läßt sie die Jungfrau pflücken, schnell verschwunden
Ist, was an sie der Andern Herz gebunden.

Der Reiz dieser vielgerühmten Stanzen, die jedoch eben nicht zu den besonders charakteristischen des Ariost gehören, liegt in einer zierlichen, klaren Malerei und einem wohlklingenden Fluß der Rede. Beides scheint Streckfuß glücklicher erreicht zu haben als Gries, der auch durch die mütterliche Hut die Vergleichung zu sehr mit dem Verglichenen verwirrt. Von Hirt und Heerden ungetastet ist ebenfalls unpassend und findet im Original keine Begründung. Auch Streckfuß läßt Manches zu wünschen übrig. Doch hat sie kaum gepflückt sich hingegeben, wird unklar durch Wortüberfluß, und der Schluß ist etwas zu mild gegen die Jungfrau, che perde il pregio etc.

Gesang 42,

St. 98 — 104.

Spesso la voce dal desio cacciata
Viene a Rinaldo fin presso alla bocca

Per domandarlo, e quivi raffrenata
Da cortese modestia, fuor non soocca.
Ora essendo la cena terminata,
Ecco un donzello, a chi l' ufficio tocca,
Pon sulla mensa un bel nappo d'or fino,
Di fuor di gemme, e dentro pien di vino.

Il Signor della casa allora alquanto
Sorridendo, a Rinaldo levò il viso;
Ma chi ben lo notava, più di pianto
Parea, ch' avesse voglia, che di riso.
Disse: Ora a quel, che mi ricordi tanto,
Che tempo sia di soddisfar m' è avviso,
Mostrarti un paragon, ch'esser de' grato
Di vedere a ciascun, ch' ha moglie a lato.

Ciascun marito, a mio giudicio, deve
Sempre spiar, se la sua donna l'ama;
Saper, se onore o biasmo ne riceve;
Se per lei bestia, o se pur uom si chiama.
L'incarco delle corna è lo più lieve,
Che al mondo sia, se ben l'uom tanto infama:
Lo vede quasi tutta l'altra gente,
E chi l' ha in capo, mai non se lo sente.

Se tu sai, che fedel la moglie sia,
Hai di più amarla e d'onorar ragione,
Che non ha quel, che la conosce ria,
O quel, che ne sta in dubbio e in passione.
Di molte n' hanno a torto gelosia
I lor mariti, che son caste e buone:
Molti di molte anco sicuri stanno,
Che con le corna in capo se ne vanno.

Se vuoi saper, se la tua sia pudica,
(Come io credo, che credi, e creder dei,

Che altramente far credere è fatica)
Se chiaro già per prova non ne sei,
Tu per te stesso, senza ch' altri il dica,
Te n'avvedrai, se in questo vaso bei,
Che per altra cagion non è qui messo,
Che per mostrarti quanto io t'ho promesso.

Se bei con questo, vedrai grande effetto:
Che, se porti il cimier di Cornovaglia,
Il vin ti spargerai tutto sul petto,
Nè gocciola sarà, che in bocca saglia:
Ma, se hai moglie fedel, tu berrai netto.
Or di veder tua sorte ti travaglia,
Così dicendo, per mirar tien gli occhj,
Che in seno il vin Rinaldo si trabocchi.

Quasi Rinaldo di cercar suaso
Quel, che poi ritrovar non vorria forse,
Messa la mano innanzi, e preso il vaso,
Fu presso di volere in prova porse.
Poi, quanto fosse periglioso il caso
A porvi i labri, col pensier discorse,
Ma lasciate, Signor, ch' io ripose,
Poi dirò quel, che' l paladin rispose.

Gesang 43,

St. 6 — 9.

Jo vi dicea, ch' alquanto pensar volle,
Prima ch'ai labri il vaso s'appressasse.
Pensò, e poi disse: Ben sarebbe folle
Chi quel, che non vorria trovar, cercasse.
Mia donna è donna, ed ogni donna è molle:
Lasciam star mia credenza come stasse.

Sin qui m'ha il creder mio giovato e giova.
Che poss' io migliorar, per farne prova?

Potria poco giovare e nuocer molto;
Che'l tentar qualche volta Dio disdegna.
Non so, se in questo io mi sia saggio o stolto,
Ma non vo' più saper, che mi convegna.
Or questo vin dinanzi mi sia tolto;
Sete non n'ho, nè vo' che me ne vegna;
Che tal certezza ha Dio più proibita,
Che al primo padre l'arbor della vita.

Che, come Adam, poi che gustò del pomo,
Che Dio con propria bocca gl' interdisse,
Dalla letizia al pianto fece un tomo,
Onde in miseria poi sempre s'afflisse;
Così, se della moglie sua vuol l' uomo
Tutto saper, quanto ella fece e disse,
Cade dall' allegrezze in pianti e in guai,
Onde non può più rilevarsi mai.

Così dicendo il buon Rinaldo, e in tanto
Respingendo da se l'odiato vase,
Vide abbondare un gran rivo di pianto
Da gli occhj del signor di quelle case;
Che disse, poi, che racchetossi alquanto:
Sia maladetto chi mi persuase,
Ch' io facessi la prova, oimè! di sorte,
Che mi levò la dolce mia consorte.

Gries.

Oft steigt das Wort, den Ritter zu befragen,
Verlangensvoll ihm bis zum Mund empor;
Doch dann, gehalten von bescheidnem Zagen,

Hemmt's seinen Lauf und wagt sich nicht hervor.
Jetzt endlich, da die Tafel abgetragen,
Erscheint ein Jüngling aus der Diener Chor
Und setzet einen Becher hin voll Weine,
Von Gold, geschmückt mit manchem Edelsteine.

Der Herr des Hauses hob zum Paladine
Die Augen auf, mit Lächeln im Gesicht;
Doch schien dem Aufmerksamen seine Miene
Zum Weinen wohl geneigt, zum Lachen nicht.
Jetzt ist es Zeit, daß ich mit dem dir diene,
So sprach der Herr, worauf du längst erpicht.
Ich will die Probe, die für jeden Gatten
Erfreulich sein muß, jetzo dir gestatten.

Ob Lieb' im Busen seiner Gattin wache,
Muß jeder Gatt' erforschen, däucht es mir;
Ob sie ihm Ehr', ob sie ihm Schande mache,
Ob er durch sie ein Mann heißt, oder Thier.
Die Hörner sind die allerleichtste Sache,
Wie sehr den Mann auch schändet solche Zier.
Die Andern alle sehen sie fast immer;
Nur der sie trägt, der eben sieht sie nimmer.

Weißt du, daß deine Gattin treu zu nennen,
So darfst du ihr mehr Achtung zugestehn,
Als die, so ihre Fraun für falsch erkennen,
Und die, so noch in Furcht und Zweifel stehn.
Wie Viele, die von Eifersucht entbrennen
Und keusche, gute Fraun mit Unrecht schmähn!
Wie Viele, die einhergehn ohne Zagen,
Und doch die Hörner auf dem Kopfe tragen!

Willst du erspähn, ob deine Frau dich ehre —
Wie du es, glaub' ich, glaubst und glauben mußt,
Weil anders glauben machen, mühsam wäre,

Wenn du nicht deß schon deutlich dir bewußt —
So kannst du's schaun, ohn' eines Andern Lehre,
Durch diesen Becher, den ich, dir zur Lust,
Herbringen ließ, und zwar allein deswegen,
Um dir, was ich versprochen, darzulegen.

Trinkst du daraus, so kannst du Großes schließen:
Wenn dir Cornubien auf dem Helme stehn,
So wird der Wein in deinen Busen fließen,
Kein Tropfen wird auf deine Lippen gehn;
Doch ist dies nicht, wirst du ihn ganz genießen.
Jetzt sei bemüht, dein Schicksal zu erspähn! —
Er spricht's und lauscht mit emsiger Geberde,
Wie sich Rinald die Brust beschütten werde.

Rinald, fast überredet, auszuspüren,
Was ihm zu finden unlieb möchte sein,
Eilt schon, die Hand nach dem Gefäß zu führen,
Und war daran, der Probe sich zu leihn.
Doch die Gefahr, den Becher zu berühren
Mit seinen Lippen, fällt ihm plötzlich ein.
Jetzt laßt mich, Herr, ein wenig Ruhe finden;
Dann will ich, was der Ritter sprach, verkünden.

Der Ueberlegung wollt' er sich vertrauen,
Eh' er den Kelch zum Munde hüb' empor.
Er sann und sprach: Wer sucht, was ihm zu schauen
Verdrießlich ist, der ist gewiß ein Thor.
Mein Weib ist Weib, und schwach sind alle Frauen;
Mein Glaube bleibe, wie er war zuvor!
Er nützte mir, nützt bis zu diesem Tage;
Was bessert sich, wenn ich die Probe wage?

Verlieren kann ich viel, fast nichts gewinnen;
Versuchung weckt oft Gottes Zorngericht.

Ich will — sei klug, sei thöricht mein Beginnen —
Nicht wissen mehr, als mir zu wissen Pflicht.
Nun aber schafft mir diesen Wein von hinnen;
Er reizt nicht meinen Durst, und soll es nicht.
Mehr hat uns Gott verboten solch Vermessen,
Als unserm Ahn, vom Lebensbaum zu essen.

Wie Adam einst, da er den Apfel schmeckte,
Den Gott mit eignem Mund ihm untersagt,
Den tiefen Fall von Freud' in Leid vollstreckte
Und ewig nun vom Elend ward geplagt:
So stürzt der Mann, der Alles gern entdeckte,
Was seine Gattin je gethan, gesagt,
Von seiner Freud' hinab in Schmerz und Zähren,
Und nichts vermag ihm Hülfe zu gewähren.

So sprach der Paladin und stieß, entschlossen,
Den tief verhaßten Becher von sich fort.
Und siehe da, der Thränen Ströme flossen
Vom Angesichte seines Wirths sofort.
Dann wandte dieser sich zum Tischgenossen
Und sprach: Verflucht sei, deren tückisch Wort
Mich einst verführt, daß ich die Probe machte,
Die, weh' mir! um mein holdes Weib mich brachte!

Streckfuß.

Oft trieb die Gier, das Weitre zu erfahren,
Den Ton bis an Rinaldo's Mund empor,
Doch Höflichkeit hieß ihn die Frage sparen,
Bescheidenheit verschloß des Mundes Thor.
Jetzt, wie sie mit dem Mahle fertig waren,
Da trat ein Knapp' mit einer Schaale vor,
Von feinem Gold, von außen Edelsteine,
Von innen aber angefüllt mit Weine;

Und setzt sie hin — und Lächeln in den Zügen,
Sah hier der Wirth den Gast an, welcher sah,
Ihn solle dieses Lächeln nur betrügen,
Denn Weinen schien ihm mehr als Lachen nah.
Der Hausherr sprach: Jetzt werd' ich dir genügen,
Da du so oft mich mahnst, die Zeit ist da.
So siehe denn, was ich dir zeigen wollte,
Was jeder Ehemann erproben sollte.

Mir scheint, man muß erspähn im Ehestande,
Ob man sich auf die Frau verlassen kann,
Ob Ehr', ob Schimpf uns wird aus diesem Bande,
Ob man des Weibes Narr ist, ob ihr Mann?
Leicht ist der Hörner Joch, allein die Schande
Hängt ewiglich doch dem Gehörnten an,
Indem beinah sie alle Leute sehen,
Nur die nicht, die mit diesem Schmucke gehen.

Ist dir bekannt, daß treu die Gattin sei,
So hast du Ursach, sie noch mehr zu schätzen,
Die der nicht hat, der die gebrochne Treu
Kennt, oder Grund hat, Argwohn drein zu setzen.
Wohl Viele sind von Eifersucht nicht frei,
Obschon die Frauen nie die Pflicht verletzen,
Indeß wir Viele stolz und sicher sehn,
Die mit dem Hornschmuck auf dem Haupte gehn.

Doch willst du sehn, ob deine keusch zu nennen,
(Ich glaube, daß du's glaubst und glauben mußt,
Weil wir nur schwer das Andre glauben können,)
Und bist dir deß durch Proben nicht bewußt,
So sollst du durch dich selber es erkennen:
Die Schaale zeigt die Tugend ihrer Brust.
Ich ließ sie jetzt auf diese Tafel bringen,
Um das, was ich versprochen, zu vollbringen.

Trinkst du daraus, so wirst du Wunder sehen;
Denn solltest du von den Gehörnten sein,
So wird in deinen Mund kein Tröpflein gehen,
Und in die Brust hernieder strömt der Wein.
Doch sollt' es gut um ihre Treue stehen,
So trinkst du leicht die ganze Schaale rein —
Drum trinke jetzt zur Prüfung ihrer Sitte.
Er sprichts, und paßt, wie jener sich beschütte.

Fast ist Rinald verführt und nah' daran,
Zu suchen, was, als Fund, kaum freuen möchte,
Er streckt die Hand aus, faßt den Becher an
Und hebt bereits zur Probe seine Rechte.
Doch denkt er noch, es sei nicht wohlgethan,
Wenn er den Wein an seine Lippen brächte.
Indessen, Herr, vergönnt mir Ruhe jetzt!
Ich sag' euch künftig, was Rinald versetzt.

Ich sagt' euch jüngst, er sann ein Weilchen nach,
Ob er die Schaale wohl zum Munde brächte,
Worauf er so zu seinem Wirthe sprach:
Ein Thor, wer sucht, was er nicht finden möchte!
Mein Weib ist Weib, und jedes Weib ist schwach.
Behaupte drum mein Glaube seine Rechte;
Er hat bis jetzt mir immer wohlgethan,
Nichts Beff'res kann ich durch die Prob' empfahn.

Tief kränken kann sie, wenig mich erfreun,
Weil Gott den Vorwitz nie in Schutz genommen,
Und sollt' ich klug hier oder thöricht sein,
So würde mehr zu wissen mir nicht frommen.
Weg drum den Kelch! Ich habe nach dem Wein
Jetzt keinen Durst, und mag ihn nie bekommen,
Denn mehr, als einst den Lebensbaum, verbeut
Der höchste Gott uns solche Sicherheit.

Wie Adam einst, der jene Frucht benascht,
Die Gott mit eignem Mund ihm untersagte,
In Lust vom Sturz ins Elend überrascht,
In seinem Unglück ewig weint' und klagte:
So fällt der Mann, der nur nach Kunde hascht,
Was jemals seine Gattin that und sagte,
Von Lust in Leid, und nimmer hebt der Thor
Von diesem jähen Falle sich empor.

So sprechend schob der wackre Paladin
Weit von sich den verhaßten Kelch und blickte
Zum Hausherrn auf und sah in Thränen ihn,
Und deutlich war's, daß schweres Leid ihn drückte.
Drauf, wie er ruhiger zu werden schien,
Begann der Wirth: Verflucht, die mich berückte,
Daß ich die Probe that, in solcher Art,
Daß mir mein süßes Weib entrissen ward!

Wir haben für diese Vergleichung zweier größerer Probestücke absichtlich eine Stelle gewählt, die keinesweges durch poetischen Wortschmuck glänzend hervorsticht, sondern die den oft berührten Charakterzug des Ariost'schen Unterhaltungstones, die leichte, nachlässige Bequemlichkeit, recht bemerkbar macht, eben weil sie schlicht und ungeschmückt ist. Die behagliche Geschwätzigkeit, die in den meisten Stanzen herrscht, wird durch den geringsten Zwang, durch jede Einmischung vornehmer Worte und Wendungen zu einer langweiligen Förmlichkeit — und leider läßt sich diese in der Gries'schen Übersetzung nicht überhören,

mit Ausnahme weniger Verse. Streckfuß hat im Ganzen einen bequemeren Ton, aber er hat es sich freilich auch um Vieles bequemer gemacht als der gewissenhafte Gries. Die 98. Stanze ist diesem in den ersten sechs Versen überhaupt besser gelungen als seinem Nachfolger, der, trotz einer großen Freiheit in der Nachbildung der Worte, doch manches Unpassende hat einfließen lassen, z. B. das zu starke Wort Gier (desio). Eben so hat Streckfuß den Anfang der 99. Stanze entstellt, theils durch eine leicht zu vermeidende Wiederholung:

Sah hier der Wirth den Gast an, welcher sah,

welcher Vers auch außerdem durch die vielen einsylbigen Wörter nicht eben wohlklingend ist, theils durch das Auseinanderziehen der zwei Verse des Originals:

Ma chi ben lo notava, più di pianto
Parea, ch'avesse voglia, che di riso:

welches schon durch das vorn herein unnütz eingeschobene Und setzt sie hin verrückt und zerstückelt wird. Gries hat in derselben Stanze auch einige Flecken, z. B. das gar zu starke Worauf du längst erpicht: Che mi ricordi tanto. In der 100. Stanze wüßten wir in

der Streckfuß'schen Übersetzung nur die Verdeckung des Gedankens:

Se per lei *bestia*, o se pur uom si chiama:

zu tadeln, der doch mit den folgenden Versen, die von dem Kopfschmuck sprechen, in genauer Verbindung steht. Gries fällt gleich im Anfange aus dem Tone:

Ob Lieb' im Busen seiner Gattin wache.

Wie einfach hat dagegen Streckfuß das Ariost'sche Se la sua donna l'ama übersetzt:

Ob man sich auf die Frau verlassen kann.

Die 101. Stanze haben beide Übersetzer glücklich wiedergegeben, nur daß Gries wieder einmal im Tone zu hoch steigt:

Wie Viele, die von Eifersucht entbrennen.

In der 103. Stanze übersetzt Gries sehr undeutlich und, wenn man will, auch unrichtig die Worte: vedrai grande effetto: so wirst du Großes schließen; Streckfuß recht gut: so wirst du Wunder sehen. Der neckische Ausdruck: portar il cimier di Cornovaglia, hat in beiden Übersetzungen verloren. Gries hat auch das Eigenthümliche in den Worten: tu berrai netto, verwischt, was bei Streckfuß noch be-

merklich ist. In der 104. Stanze finden wir in der ersten Übersetzung den gezierten Ausdruck: Der Probe sich zu leihn, anstößig, so sehr er sich auch den Worten des Originals porsi in prova nähert.

Im folgenden Gesange hat Gries die Anknüpfung: Jo vi dicea, ausgelassen, und dadurch sich Platz gemacht für ein langweiliges: sich der Überlegung vertrauen wollen, als Übersetzung von: voler pensar alquanto. Ferner ist von demselben giovar durch nützen weniger passend übersetzt, als von Streckfuß durch: wohlthun. Dagegen ist der letzte Vers der ersten Übersetzung vorzüglicher:

Was bessert sich, wenn ich die Probe wage?

In der achten Stanze wird, was sehr selten ist, Reimzwang bei Gries bemerkbar, besonders in dem seltsamen Ausdrucke: Einen tiefen Fall vollstrecken: fare un tomo dalla etizia al pianto. Streckfuß gibt in dieser Stanze keinen Anstoß. Eben so selten ist der Makel, den wir in der Streckfuß'schen Übersetzung der 10. Stanze finden, nämlich eine zu strenge Wörtlichkeit in der Nachbildung der letzten Verse:

Di sorte,
Che mi levò la dolce mia consorte.

In solcher Art,
Daß mir mein süßes Weib entrissen ward.

Unsere vergleichende Beurtheilung der beiden neuesten deutschen Übersetzungen des Ariost wird ihren Zweck erreicht haben, wenn es ihr gelungen ist, darzuthun, daß eine neben der andern wohl bestehen kann, ohne ihren Werth zu verlieren und unnütz und überflüssig zu sein. Vielleicht könnten wir auch Veranlassung zu neuen Versuchen geben, da die Aufgabe einer deutschen Übersetzung des Ariost auch mit diesen beiden Arbeiten uns noch nicht so ganz erfüllt scheinen will, daß ein dritter Mitbewerber nicht in die Bahn eintreten dürfte, welche Gries und Streckfuß so glücklich durchlaufen haben, ohne Einer dem Andern den Preis zu rauben. Wir haben es daher gewagt, es mit beiden Übersetzern zu verderben, wenn beide überzeugt sein sollten, etwas Tadelloses und Unübertreffliches geliefert zu haben. Doch dafür sind die Arbeiten beider zu gut, und nur die stümperhafte Mittelmäßigkeit erbost sich über Mitbewerbungen, die sie in ihrer erträumten Höhe für frevelhafte Anmaßungen halten muß. Gute Arbeiter an guten Werken freuen sich guter Genossen.

Ariost's fünf Gesänge, übersetzt von Karl Streckfuß. Anhang zum Rasenden Roland. Halle 1825.

Die italienischen Kritiker und Literarhistoriker haben mehr über die Zeit der Entstehung und die Bestimmung der Cinque canti des Ariost gestritten, als über den Werth derselben. Fast alle nur den Mangel an sprachlicher und metrischer Vollendung dieser Fragmente eines epischen Gedichts berücksichtigend, und darüber den Geist des Künstlers übersehend, der ja aus einer Skizze oft am lebendigsten und eigenthümlichsten hervorleuchtet, haben sie die Cinque canti als unwürdig des großen Gedichts erklärt, in dessen Inhalt sie, als lose Fortsetzung, überspielen. Diesem Urtheile schließt sich der Irrthum an, das vernachlässigte Fragment rühre aus einer früheren, nach einem weiteren Plane entworfenen Bearbeitung des Orlando her, und als der Dichter in der Folge seinen Entwurf zusammengezogen habe, sei das Ausgeschlossene unvollendet und ungefeilt liegen geblieben. Die Verehrer des Ariost, die seinem Alter nichts Mangelhaftes und Unfertiges zuschreiben möchten, bringen für diese ihre Behauptung eine Fabel zur Sprache, die sie auf

die Autorität eines Bruders des Dichters, des Galasso Ariosto, stützen. Dieser soll erzählt haben, Ariost's erster Plan sei gewesen, ein Gedicht in 50 Gesängen zu schreiben, welches bis zu Rüdigers Tode und den Untergang der französischen Paladine im Thale Ronceval reichte. Aber die Zahl der Gesänge sei voll geworden, ehe der Stoff verarbeitet gewesen, und in dieser Verlegenheit habe der Rath einiger Freunde, und namentlich des Bembo, ihn vermocht, den tragischen Schluß seines Gedichts ganz aufzugeben, und mit Rüdigers Sieg über den Rodomont und seine Vermählung mit der Bradamante so zu endigen, daß nicht Frankreichs Niederlage, sondern dessen Triumph über die Sarazenen das Ziel aller Kämpfe, Leiden, Wunderthaten und Aufopferungen der Helden und Heldinnen der Fabel geworden sei.

Diese Nachricht ist an und für sich unwahrscheinlich. Denn so wenig auch der Orlando durch eine abgeschlossene Einheit eine weitere Fortführung der Fabel unmöglich macht, so widerspricht doch ein tragischer Schluß der Anlage und Haltung des Ganzen, und es ist auch nicht glaublich, daß ein so künstlich verworrenes Gewebe, wie die Erzählung in diesem Gedichte, mit

schwankendem Plane bis zum 50. Gesange habe gefördert werden können, ohne daß der Dichter schon lange voraus gemerkt habe: so geht es nicht, und so komme ich nicht aus. Wer aber auch die Fabel ersonnen haben mag, der Ehre des Meisters ist damit ein schlechter Dienst erwiesen worden.

Noch weniger haltbar ist die Meinung, die Cinque canti wären von dem Dichter des Orlando dazu bestimmt gewesen, in das große Gedicht eingeschoben zu werden. Aber wo? Sie schließen sich nur dem Ende desselben an und hängen unter sich wieder zusammen. Am kürzesten fertigten diejenigen Kritiker das Fragment ab, die es ohne Weiteres dem Ariost absprachen. Eine merkwürdige Blindheit! Denn es gehört wahrlich nur eine mittelmäßige Bekanntschaft mit dem Orlando dazu, um die Cinque canti, auch wenn sie heute erst ans Licht träten, nach Lesung von 10 Stanzen als Ariostisch zu begrüßen. Aber sie sind nicht lange nach des Dichters Tode von dem Sohne desselben, Virginio Ariosto, dem Antonio Manutio zum Drucke mitgetheilt worden, und erschienen zum ersten Male in der venetianischen Ausgabe des Orlando von 1545.

Wenn wir bedenken, mit welcher Sorgfalt, ja Mühseligkeit, der Dichter des Orlando an seinem Gedichte gefeilt und geglättet hat, bis er ihm endlich die bewundernswürdige Leichtigkeit der Anmuth gegeben, welche die höchste Kunst scheinbar zur kunstlosesten Natur macht; wenn wir lesen, daß er am Ende seines Lebens, noch immer unzufrieden mit dem, was er geleistet, sein vollendetes Gedicht als unvollendet mit schmerzlicher Empfindung der Nachwelt überließ*): so lösen sich uns alle Zweifel in Bezug auf die Abfassung und Bestimmung des Fragments der Cinque canti. Die durch den Orlando noch nicht erschöpfte Schöpfungskraft und Erfindungslust des Dichtergreises treiben ihn in seinen letzten Jahren zu einem zweiten großen Unternehmen an, welches der Tod bald nach seinem Anfange beschließt. Jene fünf Gesänge, mit einzelnen Lücken und Brüchen, sonst zwar fertig niedergeschrieben, aber noch nicht überarbeitet und gefeilt, und daher ungleich in ihrer sprachlichen und metrischen Form, sind also die Schwanengesänge des großen Dichters und schon als solche einer bessern Beachtung werth, als sie bis-

---

*) S. Pigna's „Vita dell' Ariosto".

her in Italien und auch in Deutschland gefunden haben.

Daß dem ersten der Cinque canti das Proömium eines großen Gedichtes fehlt, darf uns nicht befremden. Der epische Dichter schreibt ein solches wohl eben so schicklich nach Vollendung des Gedichts, wie der Operncomponist die Ouverture. Der Zeit und dem Inhalte nach schließen sich die Cinque canti dem Orlando an, und wir begegnen in ihnen fast nur den Helden, Heldinnen, Feen und Ungeheuern, die wir dort kennen gelernt haben. Auch setzt der Dichter voraus, daß der Leser der Cinque canti den Orlando noch in frischem Andenken habe, etwa eben so, wie der Anfang des Orlando furioso fodert, daß der Leser vom Orlando innamorato des Bojardo herkomme. Wir dürfen also aus diesem Grunde die Cinque canti keinesweges als eine eigentliche Fortsetzung oder Ergänzung des Orlando in Bezug auf ihre poetische Gestaltung betrachten. Auch in der epischen Form weicht das Fragment nicht von dem großen Gedicht ab; dieselben Einleitungen der Gesänge, dieselben Übergänge, dasselbe Abbrechen mitten in der Erzählung am Schlusse der Gesänge, und endlich auch derselbe fein ironische Ton der Erzählung. Daß

der Geist des großen Dichters sich in den Cinque canti noch mit voller Kraft und Lust ausspreche, haben wir schon oben bemerkt, und die Feenversammlung, die Höhle des Neides, die Fabel vom Argwohn, der Wallfischbauch u. a. m., können den geistreichsten und keckſten Phantasiegebilden des Orlando an die Seite gestellt werden.

Der Hauptheld des Gedichtes, als dessen Anfang wir die Cinque canti betrachten, ist der Verräther Ganelon, welcher in dem Orlando keine Rolle spielt; und wahrscheinlich sollten die Ränke und Listen dieses verrufenen Mainzers, durch welche der Untergang der französischen Paladine herbeigeführt wurde, einen großen Theil der folgenden Gesänge einnehmen. Ganelon wird aber als ein Werkzeug in den Händen der rachsüchtigen Feen, und namentlich der Alcina, dargestellt, welche dem Kaiser Karl und seinen Paladinen unversöhnlichen Haß geschworen haben; und um desto wirksamer mit vereinter Kraft gegen diese Zerstörer ihrer Macht und Ehre zu Felde zu ziehen, erwählen die im Palaste ihres Oberhauptes Demogorgon versammelten Feen die Alcina zu einer Dictatorin. Diese läßt es sich aber zuvörderst angelegen sein, sich an ihren alten treulosen Liebhabern zu rächen, die sie, und

unter ihnen auch den Rüdiger, in einen Wallfischbauch lockt, wo sie ihr kümmerliches Leben bis zum höchsten Alter hinschleppen müssen. Ganelons Unternehmungen gegen den Kaiser Karl werden erst gegen den Schluß des fünften Gesanges bedeutend und gefährlich. In einer Schlacht gegen die Feinde, welche der Verräther wider seinen Herrn aufgewiegelt hat, stürzt dieser mit seinem Pferde von einer Brücke in einen Fluß hinab, und hätte er ein minder gutes Roß geritten, so wär' es aus mit ihm gewesen. Hier endigt der fünfte Gesang.

Der Übersetzer des Rasenden Roland hat sich durch die Verdeutschung der Fünf Gesänge das Verdienst erworben, die Freunde des Meisters mit einem Werke bekannt zu machen, welches nicht allein noch durch keine Übertragung in unser Publicum eingeführt ist, sondern selbst unsern Literatoren fast ganz fremd zu sein scheint. Wir haben es daher für die beste Empfehlung dieser Arbeit gehalten, auf die Bedeutung und den Werth des mit Unrecht vernachlässigten Fragments aufmerksam zu machen, durch dessen Übersetzung Hr. Streckfuß einen neuen Beweis seines entschiedenen Berufes gegeben hat, den leichtfüßigen Ariost in den Banden der schwerer

beweglichen deutschen Sprache und Prosodie ein-zufangen, ohne daß dieser in der Gefangenschaft seine muntere Laune und seinen freien Gang ver-löre. Ja, der Übersetzer scheint uns in den Fünf Gesängen oft recht übermüthig glücklich mit sei-nem Originale in der nachlässigen Unbefangenheit des Skizzirens zu wetteifern, und wir möchten behaupten, daß ein aufmerksamer Leser aus der Streckfuß'schen Arbeit schon einigermaßen auf die Verschiedenheit des poetischen und sprachli-chen Styls schließen könne, welche zwischen dem geglätteten Roland und den gleichsam erst boz-zirten Cinque canti obwaltet.

VIII.

Tasso.

Gries's und Streckfuß's Übersetzungen von Tasso's Befreitem Jerusalem.

Wir haben in der Einleitung zu unserer Beurtheilung der beiden neuesten deutschen Übersetzungen des Rasenden Roland *) zu zeigen unternommen, wie durchaus schief und unbestimmt die Kritik bisher den eigenthümlichen Charakter des Ariost'schen Gedichts aufgefaßt hat, und wie es nur auf dem geschichtlichen Wege, durch eine genaue Verfolgung und Entwickelung der Fäden, welche den Rasenden Roland an die populären Romanzi, an den Morgante und an den Verliebten Roland des Bojardo knüpfen, möglich ist, den Geist des Ariost'schen Gedichts und die ganze

---

*) S. den vorigen Aufsatz.

formelle Einrichtung seiner Erzählung klar und vollständig zu erkennen.

Ariost hatte den Ton getroffen, der seiner Zeit recht war; und obgleich er zunächst einem vornehmen Hofkreise erzählte, so wurde doch sein Gedicht bald auch ein Liebling des Volks, und auf diese Weise gereichte das populäre Element dem Roland zu doppeltem Nutzen. Der aufrichtige und ehrliche Hausverstand, das treuherzige Beichten, die allzeitfertige Sprüchwörtelei und andere populäre Masken waren eine pikante Würze für den vornehmen Geschmack, der, lächelnd und weise thuend, den Schalk dahinter erkannte; dem Volke selbst aber sagte der Geist zu, der sich in der Sphäre zu bewegen schien, die Jeder auch wohl erreichen konnte. Die italienischen Kritiker folgten dem Strome; und obschon sie den Roland unrichtiger verstanden, als irgend ein fürstlicher oder bettelnder Zuhörer und Leser, so überboten sie sich doch in pomphaften Lobeserhebungen des Gedichts, das sie bald mit Homer's und Virgil's Epopeen verglichen, bald in seiner bunten, regellosen Composition diesen und andern epischen Werken entgegensetzten, an welche sie, oft linkisch genug, die Aristotelische Regel anlegen zu können meinten. Endlich waren sie froh,

eine Benennung für das Gedicht erfunden zu haben, die ihnen das weitere Vergleichen und Entgegenstellen abnahm, und mit dem Titel romantisch, oder, wenn man vollständig sein wollte, heroisch-romantisch *) war die Sache zwischen Homer, Virgil, Pulci, Bojardo und Ariost beendigt, bis auf die Zeit der Erscheinung des Befreiten Jerusalems, das doch auch seinen Titel haben wollte.

Daß es dem Rasenden Roland nicht fehlen konnte an Nachahmungen und Überbietungen, läßt sich wohl denken. Man wollte ja nach der Verbreitung des Ariost'schen Gedichts in ganz Italien nichts Anderes hören und lesen als Ariostsches, und Hoch und Niedrig, Reich und Arm kannte und foderte zu seiner Unterhaltung nichts als Ariost'schen Ton. Dieser Ton war aber so leicht nicht zu treffen, wie er sich leicht anhörte, und auf der einen Seite verfielen die Nachahmer des Rasenden Roland in Plumpheit und Plattheit, und auf der andern in langweilige Geschwätzigkeit. Die Literatur der epischen Poesie der Italiener von Ariost bis auf Tasso liefert Belege in Menge zu unserer Behauptung, und wenn

*) So nannte die Crusca das Gedicht des Ariost.

wir den unglückseligen Trissino mit seiner regelmäßigen „Italia liberata", die ja kaum der Poesie angehört, ausnehmen, so lassen sich fast alle bis zur Gerusalemme liberata in Italien erschienene sogenannte epische oder romantische Heldengedichte in die beiden Classen von Nachahmungen oder überbietungen des Rasenden Roland einordnen.

An der Spitze der hyper-Ariost'schen Dichter steht der lockere, oft witzige und drollige, oft aber auch in fade Possenreißerei versinkende Berni mit seiner Parodie oder Travestie des Verliebten Roland. Denn obgleich Bojardo's Gedicht dem durch den Ariost'schen Styl geblendeten Italien in seinem Tone zu ernst und edel war, so konnte doch der Reichthum seines Inhalts durch seinen genialen Fortsetzer nicht so ganz in Vergessenheit und Verachtung gebracht werden, als daß man nicht die abenteuerliche Geschichte des verliebten Roland neben der des rasenden auch wohl noch gern gelesen hätte. Aber man fand, sie sei in der Form, welche Bojardo ihr gegeben, nicht wohl lesbar, und so übernahm Berni das dankbare Geschäft, sie für den Geschmack seiner Zeit zuzurichten, und er sah dabei auf einen Geschmack, der noch in Zweifel stand, ob Ariost es mit seiner Erzählung ernsthaft oder

scherzhaft meine. Dieser Zweifel konnte nun bei der Lesung des Berni'schen Gedichts nicht leicht aufkommen, und so ist es wohl denkbar, daß ein Theil des Publicums, welches den Ariost vergötterte, doch an dem Tone des Berni ein Ärgerniß nahm, besonders weil sein Werk sich so eng an das Ariost'sche anschloß und somit den Erhabenen — denn auch dieses Epitheton hat sich Ariost müssen gefallen lassen — in eine niedrigere Sphäre herabzuziehen drohte. Späterhin machte sich jedoch die poesia bernesca neben der Ariost'schen geltend, und die italienische Kritik hat den Verliebten Roland des Berni in die Zahl ihrer classischen Gedichte aufgenommen, während sie des Originals kaum noch mit vornehmer Geringschätzung erwähnt. Auch ist dieses eine typographische Seltenheit geworden und wird es bleiben, wenn nicht vielleicht ein Deutscher es zu unternehmen wagt, das erste italienische Rittergedicht, in gewissem Sinne das einzige, unter fremdem Himmel wieder abdrucken zu lassen.

Hätte Berni's parodirter Bojardo gleich nach seiner Erscheinung*) so allgemeine Theilnahme in

*) Er wurde zum ersten Male gedruckt zu Venedig

Italien erweckt, wie der spätere Ruf dieses Gedichts erwarten lassen könnte, so ist es nicht leicht erklärlich, daß ein zweiter Bearbeiter, der wenige Jahre nach der Bekanntmachung des Berni'schen Orlando mit einem geglätteten und ausgebesserten Bojardo auftrat, so viele Leser gefunden habe, als die zahlreichen Ausgaben seines Werks bezeugen. Wir meinen Lodovico Domenichi, dessen Orlando riformato 1545 zum ersten Male ans Licht trat*). Dieser sagt zwar in der Vorrede seines Buches: „er habe das Originalgedicht nur in den Stellen umgebildet,

---

im Jahre 1541. 4., also bald nach Berni's Tode, der wahrscheinlich in das Jahr 1536 fällt.

*) Nach diesen Angaben ist ein kleiner Irrthum in meinem Aufsatze über den Orlando furioso (S. 21) zu berichtigen, wo Berni's Parodie später gesetzt wird als Agostini's Ueberarbeitung. Diese führt den Titel: Orlando innamorato del Sig. Matteo Maria Bojardo, conte di Scandiano, insieme coi tre libri di Niccolo degli Agostini, nuovamente riformato per M. Lodovico Domenichi. Vinegia, appresso Girolamo Sotto. 1545. 4. Die Fortsetzung des Agostini besteht aus 33 Gesängen und erschien schon 1531 mit dem Gedicht des Bojardo vereinigt. Geschrieben ist sie wenigstens vor 1526, und in ihrem prosaisch gemeinen, höchst langweiligen Style ist noch keine Spur Ariost'schen Einflusses zu erkennen.

welchen der Verfasser, theils verhindert durch den Tod, theils unfähig gemacht durch die Rohheit der Sprachweise seiner Zeit, in welcher die italienische Rede noch weit von der jetzigen „politezza" entfernt gewesen wäre, die Vollendung und die Zier nicht hätte geben können, welche er im Sinne gehabt". Demungeachtet braucht man nur wenige Stanzen des Domenichi mit denen des Originalgedichts zu vergleichen, um in dem angeblich nur sprachlichen Überarbeiter Ariost'sches Bestreben zu erkennen, so wenig Talent zu diesem Bestreben auch in ihm sein mag*).

Auch in den populären Romanzi der Italiener fängt bald nach der Erscheinung des Rasenden Roland Ariostische Frivolität und Modernität zu spuken an, und natürlich neigt sich der Ton solcher Poesien immer mehr nach der groben Seite des Pulci hin und versinkt in crasse Travestie. Unter den erzählenden Dichtern, die

*) Wer keine andere Gelegenheit zu dieser Vergleichung hat, dem können selbst die drei Anfangsstanzen in den Noten zum vierten Theile der pariser Ausgabe des Ginguené Genüge leisten. Fast unbegreiflich ist es, daß Ginguené das Nachahmeln des Ariost'schen Styles in Domenichi's Arbeit gar nicht bemerkt hat. Bouterwek sieht hier klarer. S. dessen „Geschichte der italienischen Poesie ꝛc.", B. 2, S. 168.

auf die Unterhaltung der höhern Stände Anspruch machen, ariostisiren mehr und minder glücklich und stark die Verfasser der Fortsetzungen und Einleitungen des Rasenden und Verliebten Roland. Sigismondo Paolucci, Vicenzo Brusantini und der unermüdliche, aber seine Leser desto mehr ermüdende Lodovico Dolce, vieler Andern nicht zu gedenken, die allmälig den Ton der epischen Poesie durch Nachahmung, Überbietung und Vermischung des Pulci, Ariost und Berni völlig in die Sphäre des Burlesken herabzogen, welches schon im sechzehnten Jahrhundert anfängt den italienischen Parnaß zu beherrschen.

Nun wurde man denn doch irre an dem Ariostisiren, wenn auch nicht an dem Ariost. Zwei gelehrte Staatsmänner, Giovan Giorgio Trissino und Bernardo Tasso, verfielen fast zu gleicher Zeit auf den seltsam antiken Einfall, ein italienisches Epos nach der Aristotelischen Regel und in reimlosen Versen zu schreiben. Trissino wählte sich zum Gegenstande die Vertreibung der Gothen aus Italien, also wenigstens etwas recht Antiromantisches, und kam wirklich mit einem Gedichte zu Ende, welches, wie selbst Bernardo Tasso in einem seiner Briefe gesteht, an einem und demselben Tage erschien und begraben

wurde *). Bernardo Tasso wurde in der Ausführung seines classischen Planes durch Umstände gestört, welche für die Geschichte des Geschmacks in jenem Zeitalter charakteristisch sind. Er ging anfangs damit um, ein Aristotelisch geregeltes Epos in versi sciolti zu schreiben, besonders bewogen durch den Rath seines gelehrten Freundes Sperone Speroni. Wahrscheinlich würde aber der romantische Gegenstand, welchen Bernardo sich zur Behandlung ausersehen hatte, in dem classisch kalten und steifen Gewande sich noch seltsamer ausgenommen haben, als Trissino's Gothenvertreibung, und der Prinz von Salerno, Don Lodovico d'Avila, welcher den Dichter vermochte, seinen Amadis in Stanzen zu besingen, hatte ohne Zweifel mehr Urtheil und Geschmack, als Sperone Speroni; auch mußte die um diese Zeit erscheinende Italia liberata jeden etwa noch zurückgebliebenen Zweifel über die zu wählende Form aus Bernardo's Kopfe verjagen. Nichtsdestoweniger aber blieb in ihm die Idee der Aristotelischen Einheit noch fest und sicher, und er

*) Dennoch hat Trissino's Epos einen Nachahmer gefunden, wenn auch erst nach zwanzig Jahren, wir meinen den Verfasser der „Alamanna", den Vicentiner Oliviero. S. Ginguené V, 145.

bearbeitete zehn Gesänge seines „Amadis" in fortgehender, ununterbrochener Erzählung, ohne persönliche Einmischung seiner und seiner Zuhörer, und ohne einleitende Digressionen. Diese las er dem Hofe von Salerno vor, und nach der Beendigung weniger Gesänge war sein Auditorium leer. So mußte denn Bernardo, wollend oder nicht wollend, sich in die Ariost'sche Regellosigkeit stürzen, in welcher er nun, hundert Gesänge hindurch, gleichsam wider seinen und der Muse Willen aushielt. Der Leser vermag nicht so viel. Vom Ariost hat Bernardo Tasso nur die formelle Einrichtung seiner Erzählung entlehnen können; und den charakteristischen Ton des Orlando furioso nachzuahmen, dazu fühlte er weder Lust noch Anlage in sich. Sein Amadigi ist ein correctes Gedicht, dem man nicht viel Schlechtes nachsagen kann, aber leider auch nichts unbedingt Gutes. Jedes ihm zu spendende Lob wird mehr oder minder negativ ausfallen müssen, und von den mancherlei übertriebenen Panegyrikern des Amadis *) ist nur einer zu entschuldigen, Torquato Tasso,

---

*) Lodovico Dolce in der Vorrede zur Ausgabe des Amadis von 1560 setzt dieses Gedicht hoch über den Rasenden Roland.

der Sohn des Bernardo, dessen Preis ein Opfer kindlicher Liebe sein mag.

So unglücklich nun auch diese anti-Ariost'schen Versuche in ihrem Erfolge waren, so hatten sie doch die Idee des sogenannten geregelten Epos nach der Norm der Alten und ihres kritischen Gesetzgebers Aristoteles angeregt, die sich in den classischen Studien der Italiener immer mehr und mehr befestigte und ernährte. Die gelehrten Dichter und Kritiker fingen allmälig sogar an, den romantischen Wirrwarr des Ariost, den Mangel an Einheit und Zusammenhang im Rasenden Roland zu tadeln, unbeschadet jedoch dem Nationalgeschmack. Sonderbar ist es, daß die bezeichneten regelmäßigen Epiker dennoch fast alle romantische Fabeln in ihren Gedichten behandelten, wodurch denn natürlich ein arger Contrast der Form und des Stoffes entstand. Ich nenne hier nur den durch sein Lehrgedicht bekannten Alamanni, dessen Epos, „Girone il Cortese", zu der oben angedeuteten anti-Ariost'schen Gattung gehört. Die Erzählung macht hier einen geregelten Gang, der Dichter läßt sich und seine Zuhörer aus dem Spiele und unterbricht die Fabel nicht durch Digressionen am Anfang und Schluß der Gesänge. Ein seltsames Zwitterproduct ist das andere Epos des

Alamanni: „L'Avarchide“, eine ritterlich gemachte und modernisirte Ilias, deren Handlung aus der trojanischen Ebene nach Avarcum in Frankreich, dem jetzigen Bourges, verlegt ist. Die Idee eines geregelten Epos mit allen daran haftenden Vorurtheilen und Mißverständnissen hatte sich auch des Torquato Tasso bemächtigt, als er in seinem siebzehnten Jahre, damals noch Student zu Padua, sein erstes Gedicht, den wenig bekannten „Rinaldo“, verfaßte. Der Held dieses Epos gehört bekanntlich zu dem Fabelkreise Karls des Großen und steht in genauer Berührung mit dem beliebten Roland. Man kann den Rinaldo des Tasso, auch mit der größten Liebe für den Sänger des Befreiten Jerusalems, nicht anders als einen mißlungenen Versuch nennen. Der Dichter sagt in der Vorrede, er habe sich bemüht, seine Fabel so zu behandeln, daß sie Einheit zu haben schiene, wenn auch nicht im strengsten, doch im weitern Sinne *). Er gedenke, die Mittelstraße einzuschlagen, auf welcher er weder die Ansprüche der eifrigen Jünger

*) È ben vero, che nell' ordine il mio poema mi sono affaticato ancora un poco in far sì, che la favola fosse *una*, se non strettamente, almeno largamente considerata.

des Aristoteles, welche nur Homer und Virgil vor Augen hätten, würde befriedigen können, noch den Geschmack der ausschließlichen Liebhaber der Ariost'schen Poesie. Diese letzteren würden ihm vielleicht den Vorwurf machen, am Anfange der Gesänge jene Betrachtungen und Moralitäten nicht angebracht zu haben, welche man so gern in dem Ariost läse. Jedoch hätten weder Homer noch Virgil sich solcher Prologe bedient, und Aristoteles sage ganz klar in seiner Poetik, ein Dichter wäre um so vortrefflicher, je mehr er nachahme, und er ahme um so mehr nach, je weniger er als Dichter spreche, und je mehr er seine Personen sprechen lasse. Diese Regel sei von Denen übersehen worden, welche aus ihrem eigenen Munde Sentenzen und Moralitäten, namentlich zu Anfang der Gesänge, zum Besten gäben, und er glaube daher, daß Ariost solche Prologe nur nothgedrungen zugelassen habe, um bei der Mannichfaltigkeit und Menge seiner Personen und Begebenheiten die Zuhörer zurecht zu führen und ihnen die Übersicht des Ganzen zu erleichtern. Er aber wolle nur Einen Helden besingen und dessen Thaten zu Einer Handlung vereinigen, so weit der Geschmack der Zeit es erlaube; er wolle den Faden seiner Erzählung nirgends zerschneiden,

um ihn wo anders wieder anzuknüpfen: warum habe er also dem Beispiel des Ariost folgen sollen?

Diese Vorrede ist charakteristisch und verdient hier mitgetheilt zu werden. Das Gedicht selbst hält die versprochene Mittelstraße: der Styl ist ziemlich einfach, aber modern, und der classische Geschmack hat das Romantische von der alten Ritterfabel fast ganz abgestreift. In einigen Stellen mag man wohl einen Funken von dem Geiste des Sängers der Gerusalemme liberata erkennen, in den meisten aber einen über sein Alter ausgebildeten Geschmack und eine wohlklingende Leichtigkeit des Versbaues.

Es liegt uns nun ob, dasjenige Element aufzusuchen, welches in der Gerusalemme liberata so mächtig und lebendig waltet, daß es dieses Gedicht aus dem Kreise, welchen das Epos in Italien und andern Ländern vor und nach Tasso beschrieben hat, weit heraustreibt und ihm eine Bahn angewiesen hat, welche solche Beobachter und Beurtheiler, für die nur Dasjenige gut und recht ist, was in das Fachwerk und die Nomenclatur ihrer beschränkten Kunsttheorie paßt, nothwendig irre und stutzig machen mußte. Da man den Ariost einmal romantisch genannt hatte, so war es schon dadurch unmöglich, für Tasso's Je=

rusalem eine Benennung zu finden, die nur im Allgemeinsten und Unbestimmtesten den Charakter dieses Gedichts richtig bezeichnet hätte. Denn, mochte man den Orlando des Ariost seiner alten ritterlichen Fabel wegen romantisch genannt haben, oder mochte man mit diesem Titel die einheitslose, verworrene, bunte Behandlung dieser Fabel, im Gegensatz zu der antiken Regelmäßigkeit und Einheit, andeuten wollen: in keinem Falle konnte Tasso auf dieselbe Benennung seines Gedichts Anspruch machen. Denn der erste Kreuzzug lag der Zeit und dem Zeitgeiste derjenigen Periode, in welcher Tasso dichtete, keinesweges so fern, daß man ihn, als Stoff eines Epos, romantisch hätte nennen mögen, und Tasso's Styl und Ton so wie die ganze formelle Einrichtung seiner Erzählung machten den entschiedensten Contrast mit dem Charakter der Ariost'schen Poesie. Man kann sich daher nicht wundern, wenn die Lobredner der Gerusalemme liberata, da die Romantik einmal occupirt war, für das bewunderte Gedicht einen Platz neben Homer und Virgil suchten. Ohne in den Geist des Tasso einzudringen, hielten sie sich auf der Oberfläche seines Gedichts und fanden daselbst das echte, geregelte italienische Epos, das sie denn als solches über den regel-

losen Ariost setzten und dadurch den heftigsten Widerspruch der privilegirten Wächter des Geschmacks, der Akademiker della Crusca, hervorriefen. Es konnte diesen nicht schwer fallen, darzuthun, daß die Gerusalemme liberata den ihr angewiesenen Platz neben der Ilias oder der Äneis auf keine Weise einzunehmen und zu behaupten im Stande sei; und da sie nun auch nicht in das Ariost'sche Fach passen wollte, so wurde sie völlig und förmlich von dem italienischen Parnasse heruntergeworfen, als ein Unding, und man verweigerte ihr kurzweg den Namen eines Gedichts *). In diesem Sinne sagt noch Boileau, dieses würdige Haupt aller antipoetischen Kritik und Ästhetik, in seiner neunten Satire:

Tous les jours à la cour un sot de qualité
Peut juger de travers avec impunité,
A Malberbe, à Racan préférer Théophile,
Et le clinquant du Tasse à tout l'or de Virgile.

So lästerlich frech und dumm hier aber auch der Gegensatz zwischen Virgil und Tasso gestellt wird, so ist der Gegensatz an und für sich doch viel pas-

*) Die bekannteste Lobrede und die erste, welche von der Crusca beantwortet wurde, ist die dialogisirte von Camillo Pellegrino. Der Cavaliere Lionardo Salviati ist der Herausgeber der akademischen Antwort, auf die wir uns hier bezogen haben.

sender und richtiger, als die Vergleichung und Zusammenstellung dieser beiden Dichter in den Schriften der Lobredner des Tasso. Und wie wenig überhaupt die anti-Ariost'sche oder antike Einheit und Regelmäßigkeit des Epos an und für sich vermögen, das haben ja wohl die Gedichte des Alamanni und selbst Tasso's Rinaldo bewiesen; daher müssen wir das belebende Element der Gerusalemme liberata tiefer und weiter suchen.

Zuvörderst wollen wir den italienischen Mißbrauch des Wortes romantisch, in den wir uns bisher gefügt haben, ganz vergessen und uns erinnern, daß an dem Ariost nichts Romantisches ist, als der fremde Stoff seines großen Gedichts, und daß seine moderne, parodirende Behandlung recht eigentlich antiromantisch heißen könnte und natürlich auch auf den romantischen Geist seines Stoffes zerstörend wirken muß. Dieser romantische Geist des Ritterthums, welcher Jahrhunderte lang das Leben und die Kunst des Abendlandes beherrscht hat, ist in Italien niemals recht einheimisch geworden. Den Grund einer solchen Unempfänglichkeit könnte man ohne Weiteres in die Idiosynkrasie des italienischen Charakters setzen; aber wir wollen doch auch auf einige äußere und zufällige Ursachen hinweisen, die wohl nicht ohne

Mitwirkung in dieser Entfremdung gewesen sind. Wir erinnern an die Ruinen des Alterthums nicht bloß auf dem Boden Italiens, sondern auch in den Sitten und Einrichtungen des Lebens seiner Bewohner. Sie geben einen falschen Stolz und eine falsche Sehnsucht und lassen kein lebendiges, thatenkräftiges Nationalgefühl emporkommen; denn sie wirken nach einer Welt hin, die todt ist und nie wieder zum Leben erweckt werden kann. Das aber, was das morsche italienische Alterthum befruchtet hat, ist aus Norden gekommen und hat bei den Nachkommen der römischen Weltbeherrscher immer barbarisch und gothisch geheißen. Der Geist des Ritterthums aber ist ebenfalls über die Alpen nach Italien gezogen. Außerdem nennen wir den zu früh erwachten republicanischen Geist der Italiener als einen Gegner des Ritterthums; das Bürgerthum überwächst, durch Handel genährt, gar bald den Adel, und in andern Staaten dominirt der Klerus. Dazu kommt endlich noch der frühe Einfluß der antiken Literatur und Kunst auf den Geist der Italiener, der wieder mit jenem antiken Nationalgefühl zusammenhängt, welches das Fremde ohne Ausnahme barbarisch nennt und sich weit über dasselbe erhaben dünkt.

Als daher das Ritterthum mit nordischen und westländischen Einwanderern und Eroberern sich über Italien verbreiten wollte, fand es keinen günstigen Boden auf der schönen Halbinsel. Mochte auch ein ritterlicher Geist an einigen normännischen Höfen herrschen und um sich greifen, mochte auch die Blüte des Ritterthums unter dem sicilischen Throne der Hohenstaufen gedeihen, mochten selbst manche italienische Fürsten von einheimischem Stamme, aus Neigung oder aus Mode, den Sinn und die Form der Ritterlichkeit bei sich einzuführen suchen: alle diese Erscheinungen waren doch nur einzeln und nicht anhaltend; und, wenn wir auf das Ganze sehen, so erblikken wir den Geist des Ritterthums in Italien immer nur als einen geduldeten Fremdling. Nicht anders verhält es sich mit der romantischen Ritterpoesie. Als die Sagen der beiden epischen Fabelkreise, in denen sich dieselbe bewegt, die Sagen von Karl dem Großen und die von der Tafelrunde, nach Italien hinüberklangen, ließ man sich hier die unterhaltenden Mährchen wohl gefallen; man that auch Manches aus eigenen Mitteln und Quellen hinzu und paßte sie dem italienischen Local an. Dadurch wurden sie aber der ganzen Nation nicht näher gebracht, und

der vornehme und gelehrte Stand trat bald in modern kluge Opposition gegen die wunderbaren Sagen des Ritterthums, so daß ihre Behandlung in gebundener und ungebundener Rede den gemeineren Classen anheimfiel, welche mit ihren Romanzi und Volksbüchern etwa in demselben Verhältnisse zu der echten Ritterpoesie stehen, wie unsere Meistersänger in ihren Einkleidungen ritterlicher Sagenstoffe. Wie aber die vornehmen Italiener die alten romantischen Rittersagen sich in parodischen Verkleidungen zu frivoler Unterhaltung vorführen ließen, das haben wir in unserem Aufsatze über Ariost gezeigt.

Der einzige Bojardo macht in dem Kreise der italienischen Dichter, welche romantische Rittersagen behandelt haben, eine rühmliche, von seinen Landsleuten aber wenig gerühmte Ausnahme. Seine Ansicht des alten Ritterthums ist rein und edel, und er ist von dessen Herrlichkeit gläubig und freudig durchdrungen. In seinem klaren Gemüthe steht die ganze untergegangene Welt des Glaubens, der Liebe und der Ehre unerschütterlich da, und kein Zweifel an derselben findet in seinem Herzen Raum. Darum haben wir seinen Orlando innamorato oben das erste und einzige italienische Rittergedicht genannt.

In unserm Torquato Tasso ist der romantische Geist des Ritterthums gewiß nicht zu verkennen; aber er gelangte in ihm, dem unstät Umhergeworfenen, nicht zu der Ruhe und Klarheit, welche zu einer Anschauung seiner selbst unerläßlich sind. Das Ritterthum stand nicht so fest und vollständig in ihm, wie in dem Dichter des Orlando innamorato; fern lag es vor ihm in wunderbar dämmernder Glorie, er sah es in einzelnen Zauberbildern aufleuchten durch die Nacht seines Lebens, er streckte sehnsuchtsvoll seine Arme nach demselben aus, er glaubte es zu ergreifen, aber er hat es nie ganz erfaßt. Daher ist ihm auch die objective Darstellung desselben in seinem Jugendgedichte so wenig gelungen, und darum wählte er zu seinem großen Epos keinen Helden aus den alten ritterlichen Sagenkreisen, sondern einen neueren Stoff, dessen Verherrlichung mit seinen schönsten Gefühlen und Hoffnungen auf das innigste zusammenhing.

Wir möchten nun sagen: wie Tasso nie zu einer klaren und vollständigen Anschauung des Ritterthums gelangen konnte, so ist der romantische Geist desselben, der in dem Dichter der Gerusalemme liberata so herrlich und lieblich weht, ein elegischer, oder, damit man diese Be-

nennung nicht zu enge finde, ein lyrischer Geist geblieben. Als solcher läßt er sich denn in dem unglücklichen Leben des großen Dichters, in seinen kleineren lyrischen Gedichten und in seinem Epos nachweisen, als dessen eigentlichen Lebensodem wir eben diesen subjectiven romantisch ritterlichen Geist erkennen.

Sehr treffend bemerkt Bouterwek in seiner „Geschichte der italienischen Poesie"*): „Torquato Tasso's Leben ist das romanhafteste aller italienischen Dichter nach Dante. Wer es mit dem Leben Ariost's vergleicht, kann, auch ohne von dem einen oder dem andern einen Vers gelesen zu haben, sich schon in der Muthmaßung ein ziemlich richtiges Bild von der Charakterverschiedenheit der Poesie beider Dichter entwerfen. Beide lebten ungefähr unter denselben Verhältnissen, wenn gleich zu verschiedenen Zeiten, an demselben Hofe. Aber Ariost war, zu seinem Glück, ein praktisch verständiger Mann, und Tasso, zu seinem Verderben, auch da, wo es praktischen Verstand galt, ein Dichter. Jener wurde mit aller seiner Weltklugheit seines Lebens nicht froh. Welches Glück durfte sich dieser, der sich mit leiden=

---

*) Th. 2, S, 219.

schaftlich schwärmender Phantasie jedem Gefühle hingab, an einem Hofe versprechen?"

Eins müssen wir noch besonders hervorheben, nämlich den Widerspruch, in welchem Tasso's Leben mit seiner Zeit steht. Sein romantisch ritterlicher Geist trieb ihn zu manchen Handlungen, Unternehmungen und Wünschen, die seinen Zeitgenossen seltsam und fratzenhaft erscheinen mußten, und was in seinen Poesien als romantisch anspricht, tritt in seinem Leben oft als romanhaft hervor. Aus demselben Geiste entsprangen auch die gewiß überspannten Ansprüche, welche Tasso an den Hof von Ferrara machte. Während Ariost sich hatte müssen gefallen lassen, daß sein Gönner, der Cardinal Ippolito von Este, das ihm gewidmete Gedicht minchionerie nannte, war es dem Tasso nicht genug, daß der Herzog Alfonso seine Rückkehr nach Ferrara durch ein großes Hoffest feiern ließ. Wie hoch, wie weit schwärmte nicht die ritterliche Phantasie unsers Tasso! — Zu einem Kreuzzuge, zur Eroberung des heiligen Grabes rief er die Fürsten der Christenheit auf; sein Alfonso sollte ein zweiter Bouillon werden, und er selbst wäre dann mitgezogen, die Leier in der einen, das Schwert in der andern Hand; und wer ahnet

nicht, daß im Hintergrunde dieser großen Unternehmung irgend eine ungeheure That vor des Sängers Seele stand, eine That, durch die er seine Eleonora vielleicht errungen hätte, oder die ihn wenigstens würdig gemacht hätte, mit seinem letzten Hauche das Geheimniß seiner Liebe auszusprechen *)? So innig hängt also Tasso's großes Gedicht, wie wir oben gesagt haben, mit den schönsten Gefühlen und Hoffnungen seines Lebens zusammen. Sein ganzes Leben aber ist so durch und durch romantisch, daß man dieses Epitheton damit erläutern könnte. Wir sehen ihn als ritterlichen Dichter an einem der glänzendsten Höfe Italiens; eine Prinzessin ist seine Dame; stolz auf seinen Degen und stolz auf seine Feder **),

---

*) In diesem Sinne spricht Tasso in dem Göthe'schen Trauerspiel:

O daß die edelste der Thaten sich
Hier sichtbar vor mich stellte, rings umgeben
Von gräßlicher Gefahr! Ich dränge zu
Und wagte gern das Leben — — — foderte
Die besten Menschen mir zu Freunden auf,
Unmögliches mit einer edlen Schar
Nach ihrem Wink und Willen zu vollbringen.

**) Colla penna e colla spada
Nessun val, quanto Torquato.

So lautet der Anfang eines italienischen Volksliedes zu Ehren unsers Dichters.

versteht er, gereizt, beide nicht zu regieren; dann flüchtig, bald als Schäfer, bald in Pilgerkleidern umherirrend; nach und nach an aller Welt verzweifelnd, zuletzt an sich selbst; im Hospital als Wahnsinniger eingesperrt; endlich dahinsterbend am Tage vor seiner Krönung in der alten Hauptstadt der Welt, auf dem Siechbette, unter Mönchen, in einem stillen Bergkloster, wo er sich schon dem Himmel näher fühlt*). So romantisch, wie Tasso's Leben in diesen seinen Hauptzügen erscheint, eben so mag es in den kleinsten Gewohnheiten und Sitten, in Tracht und Benehmen gewesen sein; und es ist nicht zu verwundern, wenn der alltägliche Mensch ein solches Leben lächerlich findet; eine andere etwas höher stehende Classe haßt aber diese aus der Bahn der zeitgemäßen Convenienz herausschweifende Originalität. Daher also die Spötter und Feinde, von denen sich der unglückliche Dichter überall verfolgt und umgarnt sieht: sie verfolgen ihn nicht, keine Pläne werden gegen ihn geschmiedet; aber überall, wo er erscheint, tritt die alltägliche Gegenwart ihm in ihrer prosaischen Wirklichkeit spöttisch und feindlich entgegen. Dabei

*) Siehe Tasso's letzten Brief an Costantini.

muß aber zur vollständigen Erkenntniß unseres Dichters auch bemerkt werden, daß der Hof von Ferrara unter dem Herzoge Alfonso II. einen gewissen ritterlichen Anstrich zur Schau trug, der den jungen Schwärmer begeistern und überspannen mußte, welcher als Neuling in diese gleißende Welt eintrat. Was dem Hofe von Ferrara eine mehr oder minder zur belustigenden Maske dienende Form war, das ging tief in den Geist des jungen Dichters ein und schlug darin so feste Wurzeln, daß ihre Ausrottung sein ganzes Leben zerstören mußte.

Wollen wir den eigenthümlichen Geist der lyrischen Poesie des Tasso in seinem Mittelpunkte auffassen, so müssen wir eine nicht kleine Anzahl von Sonetten, Canzonen, Madrigalen u. s. w. für unsere Betrachtung ausscheiden, ohne ihnen deswegen ihren bedingten Werth abzusprechen: wir meinen solche Stücke, in welchen Tasso, der poetischen Form und Weise seiner Zeit folgend, bald mit mythologischen Bildern zierlich spielt, bald, als Nachahmer des Petrarca, die Liebe in die Platonische Philosophie versenkt. Dringen wir aber durch diese poetische Außenseite in den eigentlichen Kern der lyrischen Eigenthümlichkeit unseres Tasso ein, so begegnen uns in ihm eng

unter einander verschlungen die drei Elemente des wahren Ritterthums: Frauendienst, Männerehre und Gottergebenheit; und hier vernehmen wir Töne, wie die italienische Poesie seit ihren ersten Lyrikern, den Lehrlingen der Provenzalen, keine, die wir ähnlich oder verwandt nennen möchten, von sich gegeben hat. Vor Allem, wie in heiliger Glorie, prangt das Bild der hohen Unnennbaren, Ungenannten und Unerreichbaren *).

---

*) Göthe im „Tasso":

Mit mannichfalt'gem Geist verherrlicht er
Ein einzig Bild in allen seinen Reimen.
Bald hebt er es in lichter Glorie
Zum Sternenhimmel auf, beugt sich verehrend,
Wie Engel über Wolken, vor dem Bilde;
Dann schleicht er ihm durch stille Fluren nach,
Und jede Blume windet er zum Kranz;
Entfernt sich die Verehrte, heiligt er
Den Pfad, den leis' ihr schöner Fuß betrat.
Versteckt im Busche, gleich der Nachtigall,
Füllt er aus einem liebekranken Busen
Mit seiner Klagen Wohllaut Hain und Luft;
Sein reizend Lied, die sel'ge Schwermuth lockt
Ein jedes Ohr, und jedes Herz muß nach.

Und weiter unten:

Hier ist die Frage nicht von einer Liebe,
Die sich des Gegenstands bemeistern will,
Ausschließend ihn besitzen, eifersüchtig

Für sie kämpfen, bluten, sterben, das ist der Liebe schönstes Ziel. Dann erscheint das Kreuz, niedergebeugt von den Heiden, und die Stimme des Sängers ruft nach Waffen für das gefesselte Jerusalem. Aber vergebens sang er dessen Befreiung, sein Lied verklang in den kalten Herzen der Menge. Und ist endlich Alles verschwunden, Alles verwelkt, Alles verklungen, was seine Jugend beseligte, schmückte und begeisterte, so klammert er sich in der letzten Noth um das Kreuz seines Erlösers und findet Leben im Sterben *).

Den Anblick jedem Andern wehren möchte.
— — — — — —
Aus allen Sphären trägt er, was er liebt,
Auf einen Namen nieder. — — —

*) Wir wollen hier nur auf einige wenige Gedichte hinweisen, die uns die Hauptzüge dieser Charakterskizze gegeben haben, und citiren nach der mit Professor Carl Förster's Uebersetzung übereinstimmenden kleinen zwickauer Auswahl, die wohl in den Händen der meisten Leser sein wird, Son. 97. Quel, che l'Europa con mirabil ponte. S. 102. L'arme e'l duce cantai, che per pietate. S. 118. In questo sacro legno, ove la vita. Wer sich vertrauter mit Tasso's lyrischem Charakter zu machen wünscht, als es aus unsern Andeutungen möglich ist, dem empfehlen wir einen, mit eben so viel Kenntniß als Geist und Gefühl geschriebenen Aufsatz des ebengenannten Uebersetzers. Er steht

So ergänzen und erläutern sich in unserm Tasso Leben und Poesie; ja, beide sind Eins, nur daß natürlich das Leben in diesem Geiste anders erscheint als ein Gedicht, in welchem derselbe lebt und webt. Wir wollen diesen Geist nun auch in Tasso's großem Gedicht aufzufinden suchen.

Der lyrische oder subjective Geist in der **Gerusalemme liberata** ist so mächtig und so reich, daß auch der hartfühlige und blinde Hörer oder Leser ihn nicht leicht überhören oder übersehen kann. Die ersten italienischen Gegner des Gedichts legten eben kein großes Gewicht auf diese Subjectivität, die doch so ganz gegen die Regel des Aristotelischen Epos ist. Wahrscheinlich war sie ihnen zu geistig, um sich viel damit zu befassen, und sie hielten sich lieber an Worten und Formen fest. Auch würden sie mit ihrem Ariost

---

am vollständigsten abgedruckt in der Zeitschrift „Askania" (Heft 4), und etwas zusammengezogen in der Einleitung der zwickauer Uebersetzung. Dort suche man auch die Belege zu dem hier nur angedeuteten Charakter der ritterlichen Minne unseres Dichters, die mit dem Petrarchischen Platonismus nicht in der leisesten und fernsten Berührung steht. Alle Züge des lyrischen Charakters unsers Dichters finden wir auch in der ersten Scene des Göthe'schen Tasso meisterhaft zusammengestellt und gewürdigt.

ins Gedränge gerathen sein, wenn sie die Subjectivität in dem epischen Gedicht an und für sich verdammt hätten. Denn Ariost's persönliche Einmischung in die Erzählung, seine Reflexion und sein Scherz darüber konnten doch auch nicht anders als subjectiv genannt werden. Freilich aber ist die Subjectivität in dem Dichter des Orlando furioso eine ganz andere als im Tasso. Ariost steht in vornehm kalter Opposition gegen die Welt und die Menschen, von denen er erzählt; Tasso ist mit seinem Gegenstande innig vereint, er lebt und webt, liebt und leidet, kämpft und triumphirt mit seinen Helden und Heldinnen, und sein Gedicht selbst ist ein Kreuzzug gegen die Ungläubigen. Wir sind weit entfernt, diese subjective Theilnahme und lyrische Sympathie als etwas dem Epos überhaupt wohl Anstehendes und Gebührendes vorzustellen; wir finden darin aber eine Eigenthümlichkeit der Gerusalemme liberata, die dieses Gedicht so entschieden charakterisirt, daß wir sie nicht als einen fehlerhaften Zusatz, sondern als den eigentlichen Lebensgeist des Ganzen anerkennen müssen. Dieser subjective Geist der Liebe, der Ehre und des Glaubens ist denn eben auch das romantische Element der Gerusalemme liberata, worauf wir in dem Gange unserer Un-

tersuchung unverrückt hingewiesen haben, und welches wir jetzt noch etwas näher betrachten müssen.

Am deutlichsten erkennen wir Tasso's eigene Liebe, seine Wonne und sein Leid, seine Sehnsucht und seine Trunkenheit in den sogenannten Episoden des großen Gedichts, welche aber eben deswegen nicht als Episoden betrachtet werden dürfen, weil sie in dem wesentlichsten Elemente desselben leben: wir meinen in der Geschichte des Olind und der Sophronia, in Erminia's einsamen, unerhörten Klagen, in Armida's Liebesparadiese u. s. w. Lassen wir hier den Dichter selbst aus eines andern Dichters Munde sprechen:

Was auch in meinem Liede wiederklingt,
Ich bin nur Einer, Einer Alles schuldig!
Es schwebt kein geistig unbestimmtes Bild
Vor meiner Stirne, das der Seele bald
Sich überglänzend nahte, bald entzöge.
Mit meinen Augen hab' ich es gesehn
Das Urbild jeder Tugend, jeder Schöne;
Was ich nach ihm gebildet, das wird bleiben;
Tancredens Heldenliebe zu Chlorinden,
Erminiens stille, nicht bemerkte Treu',
Sophroniens Großheit und Olindens Noth.
Es sind nicht Schatten, die der Wahn erzeugte,
Ich weiß es, sie sind ewig, denn sie sind.

Und was hat mehr das Recht, Jahrhunderte
Zu bleiben und im Stillen fortzuwirken,
Als das Geheimniß einer edlen Liebe,
Dem holden Lied bescheiden anvertraut?

Aber nicht allein seine Liebe läßt unser Tasso in seinem epischen Gedicht laut werden; auch sein ritterlicher Geist der Ehre und des Glaubens spricht sich vernehmlich genug in demselben unter fremden Namen und in fremden Verhältnissen aus. Nie dürfen wir bei einer Würdigung der Gerusalemme liberata den großen, ritterlichen, christlichen Zweck derselben aus den Augen verlieren. Es ist nicht etwa ein gelegentlicher, in einigen Einleitungsstanzen ein für allemal ausgesprochener Wunsch, daß der Dichter einst eine neue Befreiung des heiligen Grabes singen möchte; wie eine göttliche Flamme durchströmt dieser Gedanke das ganze Gedicht, und im Siegesjubel wie im demüthigen Gebete, im letzten Hauche des tapfern Märtyrers und in der großherzigen Opferweihe des für seinen Erlöser in den Kampf ziehenden Ritters hören wir die Stimme des Herzens, die zu Herzen geht, aus des Dichters eigenem, tiefstem Busen emporklingen. In dieser Hinsicht haben wir oben das Gedicht unsers Tasso einen Kreuzzug gegen die Ungläubigen genannt.

Betrachten wir ferner die Weihestanzen an den Herzog Alfonso im ersten Gesange des Befreiten Jerusalems etwas näher, und vergleichen wir damit einige lyrische Gedichte des Tasso *), ziehen wir endlich auch das Leben und den Charakter des unglücklichen Schwärmers mit zu Rathe; so werden wir nicht verkennen, wie innig der Stoff seines Epos mit seinen eigenen schönsten Gefühlen und Hoffnungen zusammenhing. Wir wollen uns noch bestimmter und deutlicher aussprechen. Wer fühlt es nicht bei der Lesung der ersten Stanzen des dritten Gesanges der Gerusalemme liberata, daß der Dichter, welcher diese Verse schrieb, selbst einmal den heiligen Boden, der Christi Blut getrunken hat, als göttlicher Kämpfer zu betreten, anzubeten und zu befreien wünscht, hofft und vertraut? Wer ahnet nicht in der Erzählung von Sueno's christlichem Opfertode**), daß der Sänger dieses ritterlichen Märtyrers selbst in heiligen Träumen nach dem Sternenkranze zu greifen wagte, mit dem er den herrlichen Königssohn des Nordens gekrönt hat? —

*) Wir erinnern nur an die beiden oben citirten Sonette. Die Einleitungsstanzen geben wir weiter unten bei der Vergleichung der Uebersetzungen.

**) Gesang 8.

Wir müssen hier geradezu an das Gefühl unserer Leser appelliren, und wer hier einen Beweis verlangt, für den wird das, wovon wir reden, ewig verborgen bleiben.

Wer aber mit uns einverstanden ist über das, was wir Tasso's ritterliche Subjectivität in seinem Epos nennen, der wird sich nun auch Manches aus des Dichters letzten Lebensperioden genügend erklären können, was sonst unauflösliches Räthsel bleiben muß. Wir meinen namentlich seine gänzliche Umarbeitung der **Gerusalemme liberata** in eine **Gerusalemme conquistata**, und das seltsame Mißverstehen seines eigenen, aus dem tiefsten Gemüthe entsprungenen Gedichts, wie er es durch mancherlei Bemerkungen und Erläuterungen über dasselbe und vornehmlich durch die allegorische Deutung des Ganzen zu erkennen gibt. Man glaube nicht, daß die akademischen Kritiken ihn so irre an seinem eigenen Werke gemacht haben; nein, nur erst nachdem das Gefühl und der Geist, deren Liebesflamme und Lebensodem durch dasselbe so allmächtig wehen, in seinem eigenen Busen erloschen und erstorben waren; nachdem er an Allem verzweifeln mußte, was einst seine Jugend beseligt und erhoben hatte: da erst ward er seiner schönsten Schöpfung

fremd und feind, da verstand er sein Gedicht nicht mehr und verzweifelte an der Poesie, da, möchte man sagen, starb der Dichter der Gerusalemme liberata.

Die Gerusalemme conquistata mag hier zum Schlusse auch noch als eine Bestätigung unserer Ansicht der Gerusalemme liberata dienen. Wenn die Lobredner Tasso's, welche die Eigenthümlichkeit und den Werth seines Epos in dessen Regelmäßigkeit und Einheit setzen, Recht haben, so werden sie, wie der Dichter selbst, die correctere, mit mehr Einheit und Gleichmäßigkeit durchgeführte Gerusalemme conquistata dem Gedichte vorziehen müssen, für welches die Welt und Nachwelt sich entschieden hat. Die Gerusalemme conquistata gibt uns deutlich zu erkennen, was Tasso's Epos ohne das lyrische Lebenselement ist, welches der Dichter selbst in dieser traurigen Umarbeitung erstickt hat*).

Wir haben nunmehr mit der Nachweisung des lyrischen Lebenselementes in der Gerusalemme liberata des Tasso nur den großen, Alles beherr-

---

*) Nur in einigen unangerührten Trümmern des alten Gedichts fühlen wir noch dessen Hauch: alles Veränderte und Angefügte ist starr und leblos.

schenden Hauptzug in der Charakteristik dieses Gedichts gezeichnet, und es bleibt uns noch gar Vieles zu einer vollständigen Entwickelung der innern und äußern Eigenthümlichkeit desselben übrig. Diese Arbeit dürfen wir uns jedoch sehr erleichtern und abkürzen, da andere Kritiker sie bereits mit Glück unternommen haben. Wir erinnern z. B. an Ginguené und Bouterwek, welche sowohl die Vorzüge wie auch die Mängel der Gerusalemme liberata mit Einsicht und Geschmack darlegen. Der größte Theil von Tasso's epischen Mängeln und Fehlern fließt ohne Zweifel eben aus dem lyrischen Geiste seines Gedichts, und diesem dürfen wir viel verzeihen. Es liegt nämlich in der Natur jeder subjectiven Darstellung, daß sie mit einer nur nach Gefühl wählenden Vorliebe bald diese, bald jene Persönlichkeit, hier und da eine Scene oder ein Verhältniß mit besonderer Innigkeit und Glut, oder mit wohlwollender Weitläufigkeit hervorhebt, wodurch der ruhige, gleichförmige Gang des Epos gestört wird, und manches objectiv Wichtige dem subjectiv Lieben geopfert zu werden Gefahr läuft. Auch ist die subjective Theilnahme an Helden und Thaten der bestimmten Charakterzeichnung derselben oft im Wege, indem der Charakter des

Dichters sich gar leicht den Gefühlen und Grundsätzen seiner Helden unterschiebt. Tasso's Befreites Jerusalem liefert viele, aber darunter auch wahrhaft schöne Belege zu diesen Bemerkungen, auf welche wir nur hinzudeuten brauchen; sie stehen in den Herzen aller Leser des Gedichts. Olind und Sophronia, Erminia's Ruhe unter den Schäfern am Jordan, und manches Andere, was der epischen Würde und Einheit anstößig schien, hat Tasso aus der Gerusalemme conquistata verwiesen; wollen wir diese Fehler der epischen Regel aufopfern?

Die Welt und Nachwelt hat gegen die Regel entschieden, und ohne Vorläufer und Nachfolger steht das Epos des Tasso in seiner herzdurchdringenden Gewalt vor uns und spottet der armseligen Kritik, der es bei seiner ersten Erscheinung begegnete. Kein italienisches Gedicht ist so populär geworden, und zwar populär in der edelsten Bedeutung, wie die Gerusalemme liberata, und es gibt fast keine Sprache, welche geschrieben wird, in der wir nicht eine und mehrere Übersetzungen derselben finden*). Auch in die verschiedenen Dialekte der italienischen Sprache

---

*) Unter andern chinesische, arabische und türkische.

ist das Gedicht umgesetzt und auf diese Weise dem Geschmacke und Verständnisse des Volks näher gebracht worden.

Man glaube übrigens nicht, daß alle diese dialektischen Umsetzungen der Gerusalemme liberata populär sind; vielmehr stehen die meisten im Widerspruche mit dem Geiste des Tasso und mit dem Geiste des Volks und sind aus der Feder gelehrter Dichter hervorgegangen, welche, etwa nach Art des Pulci, eine gewisse gemeine Popularität als Würze ihres Styls gebraucht haben. Sie sind mehr und minder freie Parodien oder Travestien des Befreiten Jerusalems, und nähern sich insofern bald dem Style des Ariost und Berni, bald dem des Pulci. Wie wenig aber Tasso dazu geeignet ist, auf diese Weise populär gemacht zu werden, wird Niemand verkennen wollen, und so sind denn auch in der That dergleichen Umsetzungen trotz ihrer Volkssprache nie Volksgedichte geworden *).

*) Der Verfasser dieses Aufsatzes erinnert sich, die Gerusalemme liberata selbst in Venedig und Neapel sehr häufig in ihrer Originalsprache von Sängern der niedrigsten Classen gehört zu haben. Proben aus dialektischen Umsetzungen des Tasso finden sich im dritten Theile von Fernow's „Römischen Studien".

Die Andeutungen über Tasso's epischen Charakter, welche wir als Einleitung unserer Beurtheilung der beiden neuesten deutschen Übersetzungen des Befreiten Jerusalems gegeben haben, mögen uns nun als Grundlage dieser Beurtheilung dienen.

Es muß einleuchten, daß eine so durch und durch subjective Poesie, wie wir sie in dem Befreiten Jerusalem erkannt und charakterisirt haben, von einem Übersetzer nicht bloß vollständig verstanden, sondern auch tief und warm gefühlt werden muß, wenn es demselben gelingen soll, den lyrischen Lebensgeist dieses Gedichts in seiner Nachbildung mehr oder minder fühlbar zu machen. Wenn es zu einer glücklichen Übersetzung vieler andern Dichter hinreicht, dem Gange ihrer Gedanken und der Form ihrer Ausdrücke treu und leicht zu folgen und sie mit geistreicher Virtuosität in einen fremden Sprachkörper überzuführen; so müssen die Foderungen an einen Übersetzer des Tasso vielfacher und schwerer sein. Nicht allein das, was das Wort fest und klar ausspricht, muß einen Übersetzer des Tasso ansprechen; es steht ein unsichtbarer Geist neben den sichtbaren Zeichen der Gedanken, und wer an diesem vorübergeht, ohne ihn um Deu-

tung und Erleuchtung zu befragen, und wem dieser nicht Antwort gibt, der übersetze einen andern Dichter.

Wenn wir auf diese Weise von einem berufenen Übersetzer des Tasso tiefes, inniges Eindringen in den lyrischen Grundton des Befreiten Jerusalems heischen, ohne welchen er uns nur einen starren Körper für einen von warmer Lebesglut bewegten wiedergeben würde; so wollen wir diese Foderung nicht so weit überspannen, als daß wir jugendliche und romantische Geistesverwandtschaft zn einer Bedingung dieses Übersetzerberufs machen sollten. Wir glauben vielmehr im Allgemeinen, daß eine sehr entschiedene Geistesverwandtschaft solcher Art nicht zum Übersetzen, sondern zum eigenen Schaffen in gleichem Geiste antreiben würde. Ein guter Übersetzer ist von Natur vielseitig; denn eine vorherrschende und überwiegende Richtung oder Eigenthümlichkeit des Geistes hindert das Eindringen und Untergehen in eine fremde. Aus diesem Grunde ist Göthe ein besserer Übersetzer als Schiller, und Jean Paul möchte nicht leicht im Stande sein, irgend einen andern Schriftsteller erträglich zu übersetzen. Unsere besten deutschen Übersetzer sind vielseitig, wie z. B. A. W. Schlegel, der den Shakspeare und

den Calderon gleich rein und treu in sich aufzunehmen und aus sich heraus wiederzugeben vermag. Freilich soll aber auch ein Übersetzer nicht allseitig sein wollen, wenn er nicht zu einem Fabricanten herabsinken will, der alle dünne und grobe, weiße, schwarze und bunte Fäden in Ein Gerüst spannt. Ein berühmter und in vieler Hinsicht verdienter Übersetzer hat uns in den letzten Jahren die vollgültigsten Beweise für diese Behauptung geliefert.

Es darf also wohl kein ungünstiges Vorurtheil gegen den Beruf eines Übersetzers des Befreiten Jerusalems in uns erwecken, daß derselbe eben von der Übersetzung des Rasenden Roland herkommt, also von dem Werke eines Dichters, der in vielen, ja in allen wesentlichen Beziehungen ein Antipode des Tasso heißen könnte. Dieses Vorurtheil könnte selbst durch eine Bemerkung in unserer Beurtheilung der beiden deutschen Übersetzungen des Rasenden Roland bestärkt werden. Wir haben dort (S. 40) geäußert: „Gries kam von der Übersetzung des Tasso her, als er an den Ariost ging. Vielleicht rührt es daher, daß im Ganzen die Sprache des Rasenden Roland in seiner Übersetzung etwas ernster, weniger bequem und beweglich, eintöniger, käl-

ter*), mit Einem Worte, epischer ist, als in dem Original". Diese Vermuthung will sich nicht so weit ausdehnen, daß sie jeden Übersetzer, der Einen Dichter gut nachgebildet hat, bloß deswegen für unfähig hielte, einen zweiten von verschiedenem Charakter eben so gut nachzubilden. Gries selbst hat die allgemeine Gültigkeit einer solchen Vermuthung durch seinen Calderon genugsam widerlegt.

Die Übersetzung des Befreiten Jerusalems von Gries erschien im Jahre 1800, und die dritte Auflage derselben von 1819 kündigt sich als eine neue Bearbeitung an. Wir müssen daher beide Ausgaben in unserer Beurtheilung berücksichtigen. Die Übersetzung von Carl Streckfuß ist ein Geschenk des Jahres 1822.

Die Zueignung vor der ersten Auflage der Gries'schen Übersetzung spricht in begeisterten Worten den liebevollen Drang des Herzens aus,

---

*) Dieses Wort bedarf wohl einer Erklärung. Es kann natürlicher Weise nicht den epischen Ton des Tasso treffen, der warm ist, und wärmer als der des Ariost; aber ein Anflug von Tasso's Tone macht Ariost's Ton kälter, obschon beide ihre eigenthümliche Wärme haben, die aber von unverträglicher Natur gegen einander ist.

welcher den Übersetzer zu dem Dichter hinzog, und in welchem er Beruf, Lust und Kraft zu seiner Arbeit fand. Warum fehlen diese Stanzen in der neuen Bearbeitung? Etwa, weil bei dieser das Gefühl eines liebevollen Berufs weniger empfunden wurde? Oder, weil die neue Bearbeitung an und für sich im Widerspruch zu stehen schien mit den in jener Zueignung stolz und freudig ausgesprochenen Gefühlen? Wie dem auch sei, wir vermissen sie ungern in der neuen Bearbeitung.

Das Urtheil des deutschen Publicums über den Gries'schen Tasso steht seit Jahren fest, und wir sind nicht Willens, es zu erschüttern. Mögen wir diese Übersetzung vergleichen mit den übrigen Arbeiten desselben Verfassers, oder auch mit andern deutschen Nachbildungen italienischer Dichter überhaupt und des Tasso im Besondern, so wird sie uns im Ganzen als eins der gelungensten Werke derjenigen höchsten Gattung von Übersetzungen erscheinen, die wir mit dem Namen Überdichtungen ehrend hervorheben sollten. Wir dürfen die Anerkennung der allgemeinen Eigenschaften einer guten poetischen Übersetzung hier für überflüßig halten; aber auch das, was wir von einem Nachsänger des Befreiten Jeru-

salems im Besondern erheischen, der lyrische Ton aus der Tiefe des Herzens spricht uns in den wohlklingenden Stanzen des deutschen Gedichts bald mehr, bald minder vernehmlich und ergreifend an.

Daß im Einzelnen Manches anders sein sollte und auch wohl könnte, das darf der Beurtheiler eines Werks nicht verschweigen, welches der Verfasser selbst neu bearbeitet hat. Denn diese neue Bearbeitung ist eine Überarbeitung der alten und bessert nur, mehr oder minder um sich greifend, Einzelheiten aus, ohne die Grundlage des Ganzen anzugreifen und eine neue nach veränderten Ansichten und Regeln zu legen. Wir wollen die Einleitungsstanzen hier in beiden Bearbeitungen gegeneinanderstellen, um dem Leser die Vergleichung derselben zu erleichtern.

Erste Auflage.

Den Feldherrn sing' ich und die frommen Waffen,
Die des Erlösers hohes Grab befreit.
Viel hat sein Geist und Arm vermocht zu schaffen,
Viel duldet' er, bevor ihm Sieg bereit.
Doch fruchtlos droht die Hölle, fruchtlos raffen
Asien und Libyen sich empor zum Streit:
Gott schützt ihn; zum Panier des Hochverehrten
Bringt er zurück die irrenden Gefährten.

O Muse, die, wo Pindus Lieder schallen,
Mit welkem Lorber nie die Stirn umflicht;
Die hoch im Himmel, in der Sel'gen Hallen
Mit ew'gen Sternen schmückt das Angesicht:
Laß Himmelsglut durch meinen Busen wallen!
Belebe du mein Lied! Doch zürne nicht,
Wenn ich in leicht Gewand die Wahrheit hülle,
Nicht bloß mit deinem Schmuck die Blätter fülle.

Es horcht die Welt dem Ton der süßen Leier,
Die lieblich schallt vom schmeichelnden Parnaß.
Die Wahrheit lockt nur in der Dichtung Schleier
Und überwindet so der Feinde Haß.
Das kranke Kind scheut nicht das bittre Feuer
Der Arzenei im süß bestrichnen Glas;
Getäuscht empfängt es, ohne Widerstreben,
Den herben Saft, und durch die Täuschung Leben.

Großmüthiger Alfons, erhabner Retter
Des irren Fremdlings, der, vom Blitz umglüht,
Verfolgt von des Geschicks ergrimmtem Wetter,
Gescheitert fast, in deinen Hafen flieht:
Mit heitrer Stirn empfange diese Blätter;
Wie zum Gelübde weiht' ich dir mein Lied.
Vielleicht, was jetzt der ahnungsvollen Leier
Nur leis enthallt, singt mein Gesang einst freier.

Wohl ist es recht — wenn von des Krieges Leiden
Das wackre Volk der Christen sich geheilt,
Und nun mit Schiff und Roß dem wilden Heiden
Die große Beute zn entreißen eilt,
Daß dir des Landes Scepter, dir mit Freuden
Des Meers erhabne Herrschaft werd' ertheilt.
Nacheifrer Gottfrieds, höre seine Siege
In unserm Lied und rüste dich zum Kriege!

Dritte Auflage.

Den Feldherrn sing' ich und die frommen Waffen,
So des Erlösers hohes Grab befreit.
Viel wirkt' er durch des Geists und Armes Schaffen,
Viel duldet' er im glorreich kühnen Streit.
Und fruchtlos droht die Hölle, fruchtlos raffen
Sich Asien auf und Libyen, kampfbereit;
Denn Gott vergönnt ihm, die verirrten Seinen
Bei dem Panier des Heiles zu vereinen.

O Muse, die mit welken Lorberkronen
Nie auf dem Helikon die Stirn umflicht;
Doch die im Himmel, wo die Sel'gen wohnen,
Strahlt mit des Sternenkranzes ew'gem Licht:
Hauch' in die Brust mir Glut aus Himmelszonen!
Erleuchte du mein Lied, und zürne nicht,
Füll' ich das Blatt, vermählend Schmuck und Wahrheit,
Zum Theil mit anderm Reiz als deiner Klarheit.

Du weißt ja, daß die Welt, wo seiner Gaben
Parnaß die süßesten verströmt, sich drängt;
Und daß die Wahrheit manchesmal, vergraben
In holden Reim, die Spröd'sten lockt und fängt.
So reichen wir auch wohl dem kranken Knaben
Des Bechers Rand mit süßem Naß besprengt;
Getäuscht empfängt er, ohne Widerstreben,
Den herben Saft und, durch die Täuschung, Leben.

Großmüthiger Alfons, erhabner Retter
Des irren Fremdlings, der, vom Blitz umglüht,
Verfolgt von des Geschicks ergrimmtem Wetter,
Gescheitert fast, in deinen Hafen flieht;
Mit heitrer Stirn empfange diese Blätter;
Wie zum Gelübde weiht' ich dir mein Lied.

Vielleicht, was jetzt die ahnungsvolle Leier
Nur leise winkt, tönt sie von dir einst freier.

Wohl ist es recht — wenn je in künftgen Jahren
Die Völker Christi sich in Frieden sehn,
Und nun mit Schiff und Roß kühn dem Barbaren
Die große Beute zu entreißen gehn —
Daß sie die Führung, wie du willst, der Scharen
Zu Wasser oder Land dir zugestehn.
Nacheifrer Gottfrieds, horch' auf seine Siege
In unserm Lied und rüste dich zum Kriege.

So vielfach und so groß auch die Veränderungen in diesen Stanzen sind, so stimmen sie doch keinen eigenen, neuen Ton an; und wenn wir das Original, welches ja wohl jedem Leser zur Hand ist, mit der neuen Bearbeitung der Gries'schen Übersetzung vergleichen, so finden wir in ihr vornehmlich ein durchgängiges Bestreben, die Worte und Wendungen desselben in ihrem Gewicht und ihrer Folge treuer, bestimmter und vollständiger wiederzugeben. Seltener fand es der Überarbeiter nöthig, der Schönheit und dem Maße der deutschen Rede und des deutschen Verses, ohne Rücksicht auf das Original, feilend und glättend nachzugehen. Manche dieser Änderungen sind glücklich gelungen und stören durch keinen fremdartigen Anklang den Genuß des Lesers, wie z. B. der Anfang der zweiten und das

Ende der dritten Stanze, die man, auch ohne Vergleich mit dem Original, das eben hier fast Wort für Wort nachgebildet ist, den entsprechenden Stellen der ersten Bearbeitung vorziehen wird. Aber viele, ja die meisten Umbildungen sind von der Art, daß nur das Original sie gegen die alten Lesearten schützen kann, und dieser Schutz findet gar oft zwei harte Widersacher in der deutschen Sprache und im deutschen Verse, die ihre Freiheit und ihren Wohlklang vertheidigen wollen. Und endlich spricht auch das Gefühl des Lesers in diesem Streite mit, jenes Gefühl, das sich durch Tasso's lyrischen Ton so innig anregen läßt und in der deutschen Übersetzung seines großen Gedichts einen Wiederklang dieser wunderbaren Romantik sucht, die tief aus dem Herzen tief in das Herz eindringt. Auch ein Übersetzer bringt nicht dieselbe Begeisterung und dieselbe Liebe, die ihn zu dem Beginne seiner Arbeit trieben, nach zehn oder zwanzig Jahren mit zu der Überarbeitung desselben Werkes; und je wärmer und inniger der erste Drang war, desto merklicher wird dem Übersetzer selbst die Abnahme und Erlauung desselben bei der zweiten Arbeit sein, die ja auch ihrer Natur nach besonnener und langsamer ist als die erste. Aber

kein Fleiß, keine durch längere Übung gewonnene Virtuosität können das erreichen, was die erste Begeisterung im Fluge erhascht; und wo sie das, was diese gegeben hat, wegen einzelner Flecken oder Lücken herausmärzen, zerstören und umschaffen wollen, werden sie zwar oft etwas Fleckenloses und Vollständiges zu Stande bringen, aber selten ihrer Nachschöpfung den Hauch des frischen Lebensgeistes einströmen können, den sie durch die Vernichtung ihres alten Gebildes verloren hat. Bei Dichtern muß diese Erscheinung natürlich noch merklicher sein als bei ihren Übersetzern, und unter den Dichtungen werden wieder diejenigen am wenigsten eine späte Überarbeitung ertragen, welche die Früchte einer jugendlichen, das innerste Leben tief aufregenden Empfindung sind. Tasso gibt hier selbst das entscheidendste Beispiel, und seine Gerusalemme conquistata sollte jedem neu bearbeitenden Übersetzer der Gerusalemme liberata ein Warnungsbuch sein.

Gewiß ist es zwar, daß eine späte Bearbeitung einer Übersetzung nie so weit und so wesentlich von dem Geiste oder dem Tone der ersten abweichen kann, als der Dichter selbst sein eigenes Werk durch eine Umbildung dieser Art zu entstellen und zu verstimmen vermag; denn dort

bleibt doch immer das Vorbild fest und unverändert stehen und beschränkt den veränderungslustigen Bearbeiter. Aber diese Beschränkung bringt zugleich ein gewisses unsicheres, halbes und ungleiches Wesen in die Überarbeitung hinein, die das Ganze nicht umstoßen will und kann und nur einzelnes vernichtet und wieder herstellt, herausnimmt und wieder ausfüllt, bald längere Sätze angreift, bald ein einzelnes Wort umstellt oder durch ein anderes ersetzt und so den Ton des Ganzen nur in einzelnen Accorden verstimmt, bald zu hoch, bald zu tief, bald zu stark, bald zu schwach. Wir wollen durch diese Aussprüche keinesweges die Feile ohne Weiteres als ein unnützes Werkzeug zerbrechen. Aber sie kann nicht schaffen und muß sich daher hüten, so tief und so weit zu dringen, daß große Lücken und Unebenheiten durch ihre Arbeit entstehen, wenn sie nicht dieselbe Schöpferkraft zum Beistande hat, welche das Werk, an dem sie feilt, einst hervorbrachte. Diese pflegt sich aber in zehn und zwanzig Jahren zu modificiren, wenn sie auch nicht eben schwach und kalt wird, und sie ist auch nie so rüstig und wohlgemuth zu Überarbeitungen, wie zu der ersten Arbeit. So ist unsere Ansicht über späte, weit- und tiefgreifende Überarbeitungen von poetischen Ori-

ginalwerken und ihren Übersetzungen im Allgemeinen. Wir wollen nun versuchen, sie auf die Gries'sche neue Bearbeitung seiner Übersetzung der Gerusalemme liberata anzuwenden.

Mit freudiger Anerkennung haben wir schon oben bemerkt, daß manche Änderungen dieser neuen Bearbeitung glücklich gelungen sind, und dahin gehören namentlich solche, die zu klein und oberflächlich sind, um in dem Tone des Ganzen als Änderungen bemerklich zu werden. Aber auch wohl eine halbe, ja selbst vollständige Stanzen sind hier und da so ganz im Geiste der ersten Arbeit, aber mit genauerem Fleiße und gewandterer Kunstfertigkeit umgeschmolzen, daß wir den Nachguß nicht störend in das Ganze einfließen sehen, und Altes und Neues sich wie in Einem Gusse zu vereinigen scheint. Wir haben selbst aus den ersten Stanzen ein Paar solcher neuen Stellen herausfinden können und sie oben bezeichnet. Dagegen bieten uns aber auch eben diese wenigen Stanzen schon Belege zu dem, was wir als mißlungen und störend in der neuen Bearbeitung zu rügen haben. Das offenbare Bestreben, sich treuer und fester an die Worte des Originals anzuschließen, sich sicherer und bestimmter auszudrükken, dem Redegange der fremden Sprache näher nach-

zufolgen, dieses an und für sich so löbliche Bestreben hat nicht überall löbliche Früchte getragen. Bald ist der Freiheit und Leichtigkeit der deutschen Rede Zwang geschehen, bald fühlen wir das Mühselige der Arbeit aus der neuen Schöpfung heraus, bald reißt ein überspannter Ausdruck uns aus dem ruhigen Tone zu heftig fort, bald hemmt uns ein matter, langsamer und lauer im Fluge der warmen, kräftigen Begeisterung, und im Ganzen ist dadurch die Einheit des Tones empfindlicher gestört worden, als durch die einzelnen Flekken und Lücken, welche die erste Arbeit entstellen mögen, und denen man mit viel geringerem Aufwande wohl glücklicher hätte nachhelfen können. Der philologische Werth, den die zweite Bearbeitung vor der ersten behaupten kann, wiegt sehr leicht für ein poetisches Kunstwerk; und so müssen wir bekennen und behaupten, daß wir die erste Auflage der Gries'schen Übersetzung, im Ganzen betrachtet, der letzten vorziehen, die zwar durchaus wörtlich treuer, im Einzelnen hier und da glücklicher in Ausdrücken, Wortstellungen, Sätzen und auch wohl im Bau der Stanze, im Allgemeinen aber schwankend und unstät im Style und Tone ist, und die Nacharbeit der Feile und des wiederausfüllenden Gusses

in der Farbe und Gestalt des Ganzen durchschauen läßt.

In den mitgetheilten Stanzen heben wir folgende Stellen, als Belege dieser Behauptung, heraus:

Viel wirkt' er durch des Geist's und Armes
Schaffen.

Hart, gezwungen, gesucht im Ausdruck.

Füll' ich das Blatt, vermählend Schmuck und Wahrheit,
Zum Theil mit anderm Reiz, als deiner Klarheit.

Schleppend und verworren, durch das des Reimes wegen zugeschobene Wort: Klarheit, von dem das Original nichts weiß, und nach dem der Sinn des Satzes nicht verlangt.

Du weißt ja, daß die Welt, wo seiner Gaben
Parnaß die süßesten verströmt, sich drängt;
Und daß die Wahrheit manchesmal, vergraben
In holden Reim, die Spröd'sten lockt und
fängt.

Wie mühsam windet sich diese Übersetzung dem Originale nach, welchem die erste leicht und frei nachfliegt! Die Spröd'sten, für i più schivi, möchten wir eine zu wörtliche Übersetzung nennen, ohne die Härte der Zusammenziehung noch dagegen aufzuführen. Eben so stört uns das allerdings ganz wörtlich treue winken, für accennare, in der folgenden Stanze. Die Feder (la penna) winkt nicht, sondern sie deutet leise

an, und etwas Anderes kann auch die Leier, welche die Übersetzung statt der Feder gibt, nicht wollen. So die erste Übersetzung:

Vielleicht, was jetzt der ahnungsvollen Leier
Nur leis' enthallt, singt mein Gesang einst freier.

Die fünfte Stanze in der ersten Übersetzung enthält einige unerträgliche Unrichtigkeiten. Sie will nämlich dem Alfons die Führung der Kreuzfahrer zu Wasser und zu Lande übertragen, während das Original ihm nur die Wahl läßt, diese oder jene Führung zu wählen. Die Umschmelzung ist ziemlich gelungen.

Die Übersetzung von Streckfuß tritt ohne Vorrede auf, und wir müssen uns selbst Antwort geben auf die Frage, warum er nach Gries einen deutschen Tasso seiner Arbeit und der Aufmerksamkeit des Publicums für werth gehalten hat. Diese Antwort fließt aber nothwendig aus dem Urtheil, welches ein Jeder sich über den Charakter und den Grad der Vollendung jener Übersetzung seines Vorläufers gebildet hat, und mithin haben wir sie schon gegeben. Ob die des neuen Übersetzers selbst mit der unsrigen stimmen würde, wagen wir nicht zu vermuthen. Wie dem aber auch sei, und wie gern wir den Herrn Streckfuß für einen wohlberufenen Nacheiferer seines

Vorgängers anerkennen; so dürfen wir doch auch den Wunsch nicht unterdrücken, daß derselbe nun auch einmal nach dem Kranze einer Laufbahn ringe, die noch kein Anderer mit glücklichem Erfolge durchmessen hat. Die Ehre für ihn würde reiner und ungetrübter sein, kein Neid würde sie vergällen, und der Gewinn für uns wäre bei gleicher Leistung von seiner Seite ungleich größer und wichtiger.

Wir haben in unserer Beurtheilung der Streckfuß'schen Übersetzung des Rasenden Roland bemerkbar gemacht, wie ein großer Theil dieses Werks eigentlich aus Übersetzungsversuchen besteht, die fast wie Studien zu einer vollständigern und ebenmäßigern Arbeit aussehen; und wie im Laufe dieser probeweise begonnenen Nachbildung sich die Grundsätze und Behandlungsart, so wie die Geschicklichkeit und Fertigkeit des Übersetzers erst allmälig entwickelt und befestigt haben. Somit hat sich Herr Streckfuß unter den Augen des Publicums zu einem guten Übersetzer gebildet. In der Übersetzung der Gerusalemme liberata tritt uns nun der Meister entgegen, nicht mehr unsicher schwankend und rechts und links umherschauend und wählend, sondern auf einer Bahn sichern Schrittes dem Ziele entgegeneilend. Die ganze

Arbeit zeigt in keinem Theile eine Spur von Erschlaffung, so wie wiederum kein anderer Theil vorzugsweise, mehr als seine Bedeutung und seine Stellung es erheischen, durch einen Aufwand von Kraft und Feuer begünstigt scheint. Ihre Sprache ist lebendig, warm und wohlklingend, bald kräftiger in den Tönen des Krieges, bald sanfter und lieblicher in den Gesängen der Liebe. An Treue der wörtlichen Nachbildung wetteifert sie würdig mit der zweiten Gries'schen Arbeit, in leichtem, freiem Fluß der Rede mit der ersten. Wollen wir unsere Vergleichung noch weiter fortsetzen, so müssen wir vor Allem nach dem lyrischen Lebensgeiste fragen, dessen Anhauch wir in der Übersetzung von Gries, und vorzugsweise in der ersten, so frisch und warm empfunden haben. Dieser Geist möchte sich freilich nicht gut abwägen und abschätzen lassen, so daß wir die Quanta desselben in den Werken der beiden Übersetzer genau angeben könnten. Aber wir befürchten und scheuen keinen Widerspruch in der Behauptung, daß dieser Geist in der ersten Übersetzung von Gries so lebendig und rein weht, als es wohl überhaupt in einer Übersetzung möglich ist. Die Übersetzung von Streckfuß lebt durch denselben Geist, aber wir haben die Glut und die tiefe

Innigkeit desselben in ihr nicht stärker empfunden als in der Gries'schen. Und so möge denn hier unsere allgemeine Parallele endigen, und einigen, weniger wesentlichen und mehr in das Einzelne gehenden Bemerkungen noch einen kleinen Raum lassen.

Unsere Ansicht über die glücklichste Form der deutschen Octavreime haben wir in der Beurtheilung der Übersetzungen des Rasenden Roland (S. 38 fg. und 41 fg.) dargelegt, und es ist uns erfreulich, zu bemerken, daß Herr Streckfuß in seinem deutschen Tasso die Stanzen mit durchgängig weiblichen und durchgängig männlichen Reimen nicht zugelassen hat. Er ist also dadurch seiner ersten Meinung wieder näher gekommen: „daß in dem ganz gleichmäßigen Hinschweben der Reime ein Reiz liege, welcher durch den Reiz des Wechsels nur gestört, nicht ersetzt werde". Dieser Meinung hat Herr Gries sowohl in seinem Ariost wie in seinem Tasso gehuldigt, und demnach beginnt bei ihm jede Stanze mit dem weiblichen Reime, der dreimal mit dem männlichen wechselt, und so die beiden Schlußverse wieder dem weiblichen Reime überläßt. Herr Streckfuß hat die Gleichmäßigkeit des Wechsels in etwas weiterer Bedeutung aufgefaßt: er wechselt zwar gleichmäßig mit männlichen und weiblichen Reimen, läßt aber die

Stanze bald, wie Herr Gries, mit dem weiblichen Reime anfangen und endigen, bald aber stellt er auch den männlichen Reim an die Spitze, so daß diesem dann auch der Schluß zufällt. Somit zählt die Stanze der ersten Gattung fünf weibliche Reime und drei männliche, die der zweiten aber nur drei weibliche und dagegen fünf männliche. Wir dürfen Herrn Streckfuß diesen kleinen Zuwachs von Freiheit gönnen, da seine Wechselform die allgemeine Regel des Gleichmaßes nicht zerstört, sondern nur erweitert. Gewissermaßen erhält seine Abwechselung unter männlich und weiblich beginnenden Stanzen das Gleichgewicht der beiden Reimarten durch das ganze Gedicht, und dies ist in der deutschen Sprache, deren weibliche Reime fast alle mit dem stummen E verklingen, ein Gewinn für das Ohr, welches sich an dem vollen Tone der männlichen Reime stärken muß, um bei den eintönigen, matten Ausgängen der weiblichen nicht zu ermüden. Diese Ausgänge hat Herr Streckfuß auch dadurch weniger eintönig und kräftiger zu machen gestrebt, daß er die volleren weiblichen Endungen auf ung häufig in seine Reime einschiebt. Schade nur, daß dieses Streben gar zu absichtlich durchblickt und dadurch den Genuß des Lesers stört. Dazu kommt, daß

jeder Reimzwang bei solchen Reimen um so bemerklicher wird, weil sie seltner sind und wenig Auswahl verstatten, und weil sie sich selbst durch ihren vollern Klang herausheben. Gleich im ersten Gesange finden wir diese weiblichen Reime auf ung in Stanze 21, 24, 31, 33, 39, 53, 74, 75. Das scheint uns im Verhältniß des Reimvorrathes der auf ung endigenden Wörter zu oft in 90 Stanzen, und es kann daher nicht fehlen, daß Wörter, wie Regung, Bewegung rc. manchmal in einen Vers kommen, der sie lieber von sich wiese. So z. B. Stanze 33:

Die Andern mit! Sein Amt sei nun Erwägung
Und sei Befehl! — Nach einer Schlacht Gewinn
Schließ' er Verträg' und ordne die Bewegung
Des Heers, und wähle frei, wann und wohin!
Und es verzicht' auf eigne Willens-Regung!!!

Wer möchte hier nur einen Vergleich wagen mit der Gries'schen Übersetzung?

Die Andern stimmen bei; er soll erwägen,
Beschließen und gebieten Jedermann;
Gesetze den Besiegten auferlegen,
Krieg führen, gegen wen er will, und wann;
Nichts darf sich wider seinen Willen regen rc. *)

Noch mehrere Stanzen sind durch solche weib-

*) Nach der zweiten Bearbeitung.

liche Reime verdorben worden, z. B. Gesang 6, Stanze 106:

> Sie ist's! so heißt's bei flimmernder Bewegung
> Des Strahles auf des Helmes Silberprägung.

Oder Gesang 5, Stanze 88, eine der verunglücktesten in der ganzen Übersetzung:

> Es breite jetzt bei mangelnder Verdämmung
> Die irrende Barbaren-Horde frei
> Sich ringsum aus, gleich einer Ueberschwemmung,
> Stets kecker, frecher, sonder alle Scheu.
> Daher denn schnell zu ihrer Frechheit Hemmung
> Ein Kriegeshaufen abzusenden sei 2c.

Wie viel wörtlicher und zugleich schöner und leichter übersetzt hier Gries!

> Und auf dem Helm der große Tieger brannte
> So silberhell, daß jeder sie erkannte.

Und die andre Stelle:

> Und so gewachsen nun sei dieser kecken,
> Streiflust'gen Horden Trotz und Uebermuth,
> Daß, ohne Hemmung, sie die weiten Strecken
> Rings überziehn, gleich einer Wasserflut.
> Drum müsse man, um sie zurückzuschrecken,
> Kriegsvölker senden zu des Landes Hut 2c. *)

Wir lassen jetzt die fünf Einleitungsstanzen des Befreiten Jerusalems auch in der Streckfuß'-

*) Beide Stellen nach der zweiten Bearbeitung.

schen Übersetzung folgen, um sie in einigen einzelnen Stellen mit ihren Vorgängerinnen zu vergleichen.

Die frommen Waffen sing' ich und den Führer,
Der des Erlösers hohes Grab befreit.
Viel wirkte der erhabnen That Vollführer
Durch Geist und Hand, viel duldet' er im Streit.
Umsonst erstanden Libyer, Perser, Syrer,
Umsonst die Höll' in ihrer Furchtbarkeit:
Denn Gott verlieh ihm Gunst, daß die Gefährten,
Die irrenden, zur heil'gen Fahne kehrten.

O Muse, die zu schnellverwelkten Kränzen
Nicht Lorber auf dem Helikon sich pflückt,
Du, oben, jenseits dieser Erde Grenzen,
Mit ew'ger Sterne goldnem Kranz geschmückt,
Du laß dein Licht in meinem Liede glänzen,
Von Himmelsglut sei meine Seel' entzückt!
Verzeih' auch, wenn ich Schmuck durch's Wahre webe
Und andrer Lust, als deiner, mich ergebe!

Du weißt, daß sich die Welt am liebsten finde,
Wo der Parnaß sein Süßestes ihr reicht,
Wo Wahrheit oft in Reimen, mild und linde,
Die Sprödesten belehrt hat und erweicht:
So wie man öfters wohl dem kranken Kinde
Des Bechers Rand mit süßem Naß bestreicht;
Die bittern Säfte trinkt es dann, betrogen,
Und hat sich Leben aus dem Trug gesogen.

Großherziger Alphons, du, aus dem Wetter
Des Mißgeschicks zum Hafen mein Geleit,
Des irren Pilgers, den beim Sturmgeschmetter
Die Wog' am Riff mit Untergang bedräut!

Mit heitrer Stirn empfange diese Blätter,
Die ich, wie zum Gelübde, dir geweiht!
Vielleicht, daß einst von dir mein Lied verbreitet,
Worauf es jetzt prophetisch leise deutet.

Recht ist's, wenn's je geschieht, daß abgeschlossen
Des Heilands gutes Volk den Frieden sieht,
Und wilden Thraciern dann mit Schiff und Rossen
Unrechte Beute zu entreißen zieht,
Daß es zu Land und, wenn du es beschlossen,
Zu Meer zum höchsten Führer dich ersieht.
Nacheifrer Gottfrieds, höre mich indessen,
Doch sei die Kriegesrüstung nicht vergessen.

Der Anfang der ersten Stanze ist vortrefflich gelungen und gibt das Original Wort auf Wort wieder. Aber der Führer, als Reim des ersten Verses zieht den Vollführer in dem dritten Verse nach sich, der uns beleidigt; denn der Ausdruck: der erhabnen That Vollführer, scheint uns zu gesucht und prosaisch prächtig, und die erlaubte Freiheit, dasselbe Wort in einer Zusammensetzung und unter andrer Bedeutung wieder als Reim zu gebrauchen, hätte doch nicht gleich in der ersten Stanze eines so großen Gedichts in Anspruch genommen werden sollen. Auch in den Schlußversen genügt uns der treuere Gries besser als sein Nachfolger. Die zweite Stanze ist musterhaft, die dritte ohne Makel. Der Anfang der vierten Stanze überbietet das Original

fast durch das Sturmgeschmetter. Der Schluß derselben findet die schöne Mäßigung wieder. Die fünfte Stanze theilt die unrichtige Übersetzung der ersten Gries'schen Bearbeitung, welche in der zweiten verbessert worden ist.

Die wenigen, bis hieher betrachteten Stanzen bieten uns nicht genug Vergleichungspunkte dar, um durch Belege aus denselben unser allgemeines Urtheil über die Gries'sche und Streckfuß'sche Übersetzung zu befestigen und zu schützen. Wir geben daher zum Beschlusse unserer Recension noch einige Stanzen aus der schönen Episode von Olind und Sophronia im zweiten Gesange.

Stanze 16.

Gries. In allen Auflagen gleich.

Sophronia und Olind nennt man die beiden,
Derselben Stadt, desselben Glaubens Zier.
So reizend sie, so sehr ist er bescheiden,
Voll Wunsch, an Hoffnung arm, fern von Begier.
Zu reden bang, erträgt er still sein Leiden,
Wenn nicht verschmäht, doch unbemerkt von ihr.
So hat der Arme längst für sie geschmachtet,
Die ihn nicht sieht, nicht kennt — vielleicht verachtet.

Streckfuß.

Olind, Sophronia — Beide sah entstehn
Dieselbe Stadt — an einem Glauben hangend;

Bescheiden Er nicht minder, wie Sie schön,
Viel wünschend, wenig hoffend, nichts verlangend,
Verschmäht, wenn auch gesehn, doch übersehn,
Der Red' unkundig, oder vor ihr bangend:
So dient der arme Jüngling ihr bis jetzt,
Die ihn vielleicht nicht sieht, nicht kennt, nicht schätzt.

Bei dieser Stanze schwankt unser Urtheil. Streckfuß ist dem Original zum Bewundern treu, z. B. in dem Verse:

O lo sprezza, o nol vede, o non s'avvede.
Verschmäht, wenn auch gesehn, doch übersehn

Die Gries'sche Stanze scheint dagegen mehr aus Einem Gusse und in Einem Flusse zu sein.

Stanze 18.

Gries. Erste Auflage.

Und sie verläßt die einsam stille Hütte,
Verhehlt nicht ihren Reiz und zeigt ihn nicht.
Sie geht einher mit hohem, edlem Schritte,
Ein Schleier birgt der Augen holdes Licht.
Schmückt Fleiß und Kunst, bei dieser reinen Sitte,
Schmückt Zufall nur ihr schönes Angesicht?
Natur und Lieb', und selbst der Himmel, scheinen
Zu ihrem Schmuck sich willig zu vereinen.

Die beiden letzten Verse lauten im Original:

Di natura, d'amor, de' cieli amici
Le negligenze sue sono artefici.

Der schöne Sinn dieser Worte leuchtet nicht aus der oben stehenden Übersetzung hervor. Herr Gries vermißte ihn selbst und änderte:

Natur und Lieb', und selbst der Himmel streben,
Nachläss'gen Reiz durch ihre Kunst zu heben.

Gezwungen und nicht klar genug.

Streckfuß.

Die Jungfrau kam allein hervorgegangen,
Den Reiz nicht ausgestellt, nicht bang verwahrt,
Mit stetem Blick, von ihrem Schlei'r umfangen,
Ablehnend, edelstolz in Gang und Art.
Ob sie geschmückt? nachlässig? ob der Wangen,
Der Züge Reiz durch Kunst, durch Zufall ward?
Lieb' und Natur, der Himmel selbst, bereiten
So wunderliebliche Nachlässigkeiten.

Stanze 33.

Gries. Erste Auflage.

Schon sieht man rings den Holzstoß sich erheben,
Schon wird die Glut des Todes angefacht;
Da bricht der Jüngling aus mit leisem Beben,
Da weicht sein Muth des Schmerzens größrer Macht:
So ist denn dies das Band, das ich im Leben
Mit dir mich zu vereinen mir gedacht?
Die Flammen dies, die unsres Herzens Triebe
Entzünden sollten, ach! zu gleicher Liebe?

Die durch den Druck herausgehobenen Stellen

geben ihre Flecken ohne bestimmtere Andeutung zu erkennen. Die neue Bearbeitung hat gebessert.

Und spricht zu ihr, ihm nun so nah' gebracht.

Eine harte Participialconstruction für: zu ihr, die ihm nun so nah' gebracht war. Ferner:

Sind dies die Bande denn, die ich, im Leben
Mit dir mich zu vereinen, mir gedacht?

Hier hat nur die Interpunktion an Bestimmtheit gewonnen. Der Schluß:

Ist dieses denn die Glut, die uns zusammen
Das Herz entzünden sollt' in gleichen Flammen?

In der Streckfuß'schen Übersetzung dieser Stanze loben wir zuvörderst, daß der Übersetzer sich eben so wenig vor dem Blasebalge, als vor einem unpoetischen Instrumente, gescheut hat, wie sein Dichter vor dem mantice.

Geschichtet ist der Holzstoß rings um beide,
Und schon erklingt des Blasebalgs Gebraus,
Da bricht er gegen sie, zum letzten Leide
Mit ihm vereint, in diese Klagen aus.

Warum nicht: mit ihr vereint? Das Original hat freilich:

Disse a lei, ch'è *seco* unita:

aber dem Sinne nach ist: mit ihr vereint, eben so richtig, die Participialconstruction: mit ihm vereint, aber unerträglich.

Ist dies das Band, das mich zur Lebensfreude
Mit dir verknüpft? Ist dies das Hochzeithaus?
Die Glut dies, die, wie ich geglaubt, die Brüste
Mit gleichen Flammen uns entzünden müßte?

Der materielle Pluralis: die Brüste, mag passend sein für die Flammen des Holzstoßes, aber die Liebesflammen verbrennen die Brust wohl, jedoch nicht die Brüste. Das Original hat: i cori.

Stanze 34.

Gries. Erste Auflage.

Ein andres Band hat Lieb' uns einst beschieden,
Ein andres knüpft des Schicksals Machtgebot.
Wohl waren wir zu sehr getrennt hienieden,
Nur ach! zu hart vereint uns jetzt der Tod.
Doch sollt' ich nie besitzen dich in Frieden,
Willkommen dann, mit dir, Gefahr und Tod!
Nur dein Geschick, nicht meines, dünkt mich herbe;
Wohl mir, daß ich an deiner Seite sterbe!

Matt und träge scheint uns gegen diese Stanze die der neuen Bearbeitung:

Ach, andre Band' und Glut bot Lieb' hienieden,
Und andre gibt des Schicksals Machtgebot.
Zu sehr, zu sehr hat es uns einst geschieden,
Zu grausam jetzt vereint es uns im Tod.
Doch wohl mir, war dir solcher Tod beschieden,
Genosse dir zu sein in Qual und Noth,

Wenn nicht im Glück! Dein Schicksal dünkt mich herbe,
Das meine nicht, weil ich ja mit dir sterbe.

Die Änderungen in dieser Stanze erstreben eine wörtlichere Nachbildung des Originals und verbessern wenigstens eine Stelle:

Wohl waren wir zu sehr getrennt hienieden.

Nicht hienieden, sondern einst, denn noch ist der Sprecher hienieden. Das Original hat: già noi divise. Leider ist aber Herr Gries zu spröde gewesen, die Stelle:

— Del *rogo* esser consorte,
Se del *letto* non fui —

treu zu übersetzen.

So ist denn der Scheiterhaufen zu Qual und Noth geworden, und das Bett ist durch Glück ersetzt worden. Herr Streckfuß übersetzt unbefangener:

Wohl bot uns andre Ketten, andre Flammen
Der Liebe Huld, als das Geschick vergönnt.
Im Tode bringt es grausam uns zusammen,
Das uns im Leben ach! zu sehr getrennt.
Doch wollt' es dich zu solchem Tod verdammen,
Dann Dank! daß es uns einen Holzstoß gönnt,
Wenn nicht ein Bett! — Dein Loos nur macht mir Leiden,
Nicht meins — ich soll ja neben dir verscheiden.

Stanze 35.

Gries. Erste Auflage.

Und, o mein Tod, du einziges Verlangen!
O süße Marter! Qual, beglückt genug!
Darf nun mein Mund an deinem Munde hangen,
Verhauchen nun den letzten Athemzug
In deine Brust, den deinigen empfangen,
Und so vereinen unsrer Geister Flug!
So spricht der Jüngling unter sanften Zähren;
Doch tröstend sucht sie seinem Schmerz zu wehren.

Die Schlußverse entsprechen den Worten des Originals nicht:

Così dice piangendo: ella il ripiglia
Soavemente e in tai detti il consiglia.

Daher die Veränderung in der neuen Bearbeitung:

Er spricht's und weint; mit freundlichem Verweise
Ermahnet sie den Jüngling solcher Weise.

Nicht minder schön und noch etwas treuer ist diese Stanze bei Streckfuß *):

---

*) Namentlich die erste Hälfte:

Ed oh mia morte avventurosa appieno!
Oh fortunati miei dolci martiri,
S'impetrerò, che giunto seno a seno,
L'anima mia nella tua bocca io spiri.

Und o mein Tod, wie selig und beglückt!
O himmelsüße Qual der letzten Stunde!
Erlang' ich es, daß, Brust an Brust gedrückt,
Ich meinen Geist verhauch' an deinem Munde;
Daß du, mit mir der Welt zugleich entrückt,
Die Seel' in mich verhauchst im sel'gen Bunde.
So spricht Olind, indem er schmerzlich weint,
Doch sanft verweisend mahnt sie so den Freund.

Stanze 36.

Gries. Erste Auflage.

Andre Gedanken, Freund, und andre Klagen
Aus ernsterm Grund, erheischet jetzt die Zeit.
Gedenke deiner Schuld, doch ohne Zagen;
Reich ist der Lohn, den Gott dem Guten beut.
Du stirbst für ihn; kann noch ein Schmerz dich nagen?
Sieh freudig auf zu seiner Herrlichkeit!
O sieh den schönen Himmel! Sieh die Sonne!
Sie tröstet uns, sie winkt zu höh'rer Wonne.

Die Veränderungen der neuen Bearbeitung, obgleich nicht sehr bedeutend, verstimmen doch den begeisterten Ton dieser Stanze.

Willst du der Schuld nicht denken? nicht dir sagen,
Wie reichen Lohn dem Frommen Gott verleiht?
Ihm dulde du, und lieblich sein die Plagen,
Und trachte froh nach seiner Herrlichkeit.

Streckfuß.

Freund, andere Gedanken, andre Klagen
Aus höherm Grund erfodert jetzt die Zeit.

Willst du der Schuld nicht denken? nicht dir sagen,
Wie reichen Lohn der Herr den Frommen beut?
In seinem Namen duld', und durch die Plagen
Streb' auf zu Gottes Thron mit Freudigkeit.
Den Himmel sieh, wie schön er ist, die Sonne!
Scheint's nicht, sie biet' uns Trost und höh're Wonne?

Soffri in suo nome, e sian dolci i tormenti,
E lieto aspira alla superna sede.
Mira il ciel, com' è bello, e mira il sole,
Ch' a se par che n'inviti e ne console.

Stanze 37.

Gries. Erste Auflage.

Laut jammert hier das Klaggeschrei der Heiden,
In leisern Tönen klagt der Christen Schmerz.
Ein fremd Gefühl für das Geschick der beiden
Erschüttert selbst des Königs hartes Herz.
Er merkt es, strebt die Rührung zu vermeiden,
Verläßt den Ort und eilet hinterwärts.
Nur dich, Sophronia, sieht man nimmer zagen,
Beklagt von Jedem, bleibst du ohne Klagen.

Gänzlich mißlungen in dieser Stanze ist die neue Bearbeitung:

Hier muß sich laut der Heiden Klag' erheben,
Es klagt der Christ *mit leiserm Schmerzens-wort.*
Beinahe reißt ein *ungewohntes Streben*
Zum Mitgefühl den harten König fort.
Er merkt es, zürnt, doch will sich nicht ergeben,
Kehrt ab die Augen und verläßt den Ort.

Nur du, Sophronia, fremd der allgemeinen
Bekümmerniß, willst, allbeweint, nicht
weinen.

Streckfuß siegt hier über die beiden Gries'schen Übersetzungen.

Hier hebt sich laut das Klaggeschrei der Heiden,
Auch klagt, doch leiser nur, der Christen Schmerz.
Ein weich Gefühl durchdringt bei solchem Leiden
Wie nimmer noch des Königs hartes Herz.

Diese Stelle nähert sich dem Sinne des Originals ziemlich glücklich. Schade, daß der schöne und charakteristische Ausdruck desselben:

Un non so che d'inusitato e molle etc.

aufgeopfert werden mußte.

Er fühlt es, zürnt und will die Rührung meiden,
Blickt weg von dort und kehrt sich anderwärts.
Nur du, Sophronia, schweigst, da alle stöhnen,
Und hast, beweint von Allen, keine Thränen.

Bis auf den sehr unreinen Reim eben so treu, wenn auch nicht so wörtlich, wie die matten, schwerfüßigen Schlußverse der zweiten Gries'schen Bearbeitung.

Tu sola il duol comun non accompagni,
Sofronia, e pianta da ciascun non piagni.

Die Schilderung der heldenmüthigen Clorinde schließe unsere Parallele.

Stanze 39 u. 40.

Gries. Erste Auflage.

Der Weiber Sitt' und Lebensart verschmähte
Die edle Jungfrau, noch von Jahren zart.
Arachnens Arbeit, Nadel, Spinngeräthe,
Ward nimmer mit der stolzen Hand gepaart.
Sie floh die Tracht und Weichlichkeit der Städte;
Denn Ehr' und Zucht wird auch im Feld bewahrt.
Man las nur Streng' und Stolz in ihren Blicken,
Und, streng und stolz, gelang's ihr, zu entzücken.

Die wesentlichste Veränderung der neuen Bearbeitung trifft die Schlußverse, denen sie auch einen reinern Reim gibt:

Stolz waffnet' ihr Gesicht, ihr **Wohlgefallen**
War strenger Ernst; doch, ernst, **gefiel** sie Allen.

Armò d'orgoglio il volto, e si *compiacque*
Rigido farlo; e pur rigido *piacque.*

Ein Paar Musterverse, bis in die Sylben treu übersetzt.

Als Kind schon lenkte sie mit kleiner Rechten
Das muth'ge Roß in seinem schnellsten Lauf.
Bald lernte sie mit Schwert und Lanze fechten
Und schwang sich schnell zur höchsten Kunst hinauf.
Auf Bergen dann und in der Wälder Nächten
Sucht sie die Spur des wilden Löwen auf.
Ein reißend Thier muß sie der Mann in Schlachten,
Und einen Mann das Wild in Wäldern achten.

Zweite Bearbeitung.

Als Kind schon lenkte sie mit kleiner Rechten
Das muth'ge Roß, hielt's auf und trieb es an.
Bald lernte sie mit Schwert und Lanze fechten,
Und übt' und stärkte sich auf freiem Plan.
Dann folgte sie auf Höhn, in Waldesnächten
Den Leu'n und Bären nach auf rauher Bahn.
Sie schien im Forst und auf dem Schlachtgefilde
Ein reissend Thier dem Mann, ein Mann dem Wilde.

Tenera ancor con pargoletta destra
Strinse e lentò d'un corridore il morso.
Trattò l'asta e la spada, ed in palestra
Indurò i membri ed allenogli al corso:
Poscia o per via montana o per silvestra
L'orme seguì di fier leone e d'orso:
Seguì le guerre, e in esse, o fra le selve
Fera agli uomini parve, uomo alle belve.

Streckfuß.

Sie floh der Weiber Geist und Sitten immer,
Verschmähte sie seit ihrer Jugendzeit.
Gewebe, Nadel, Spindel hatten nimmer
Der hohen Jungfrau stolze Hand entweiht.
Auch floh sie üpp'ge Tracht und stille Zimmer,
Denn auch im Feld bewahrt man Ehrbarkeit;
Mit Streng' und Stolz bewehrte sie die Mienen,
Die, streng' und stolz, doch hold und reizend schienen.

In der Übersetzung des fünften Verses:

Fuggì gli abiti molli e i lochi chiusi —

können wir nicht mit Herrn Streckfuß übereinstimmen; denn der Gegensatz: i campi, zeigt deutlich genug, daß unter lochi chiusi nicht verschlossene Zimmer, sondern durch Mauern geschlossene Plätze, also Städte, zu verstehen sind.

Als Kind mit zarter Hand den Renner zwingend,
Riß sie ihn keck hernieder und herauf,
Und übte Lanz und Schwert, und machte ringend
Die Glieder hart, und stärkte sie im Lauf,
Und sucht', in Schluchten und in Wälder dringend,
Die Spur des grausen Leu'n und Bären auf,
Und suchte Krieg, und mußt' in Schlacht und Hainen
Dem Manne wild, dem Wild als Mann erscheinen.

Hier möchte man im Schlußverse einen Druckfehler vermuthen, der für einen großen Buchstaben einen kleinen gegeben hätte, so daß es heißen sollte:

Dem Manne Wild, dem Wild ꝛc.

Aber dadurch wäre leider auch noch nicht viel gewonnen, denn das Original hat ja nicht:

Belva **agli uomini parve, uomo alle belve;**

sondern es unterscheidet das Jagdwild sehr bestimmt von dem wilden, reißenden Raubthier, und dieses letztere bezeichnet la fera*).

---

*) Freilich besteht Clorindens Wild aus reißenden Raubthieren. Aber dennoch ist es erlaubt, le belve im

So hat auch Gries diese Stelle in beiden Bearbeitungen übersetzt. Herr Streckfuß scheint fera als Eigenschaftswort zu nehmen; dadurch verliert aber der Sinn an Kraft und Bildlichkeit.

Allgemeinen durch Wild zu übersetzen, aber la fera kann die genauere Bestimmung nicht entbehren. Thier allein wäre unedel, Wild ist zu schwach und kann mißverstanden werden.

IX.

Kritik Lord Byron's als Dichter.

Vorwort.

Die Fehltritte und Verirrungen gewöhnlicher Talente in dem Gebiete der Künste können keine Besorgniß erregen, daß ihr verkehrtes Beispiel für die Dauer verderblich in Andern fortwirke und umsichgreife. Nur die Macht des Genies vermag es, durch Schnelligkeit des Schwunges und Glanz des Feuers alle Fehler und Mißverhältnisse unsichtbar zu machen, und selbst das Rechte und Echte, das so vielen Schimmers nicht zu bedürfen meint, auf eine Zeit lang zu verdunkeln. Die Mittelmäßigkeit, die aus Dünkel und Übermuth den geraden Weg verläßt, stolpert bald und gibt sich dem Gelächter der schwachen

Menge Preis, welche die Neugier verleitet hat, ihr auf dem unbetretenen Pfade zu folgen. Auch fehlt ihr die Fruchtbarkeit und Beweglichkeit, welche nöthig ist, um Neuerungen, seien es auch gute, durchzusetzen. Ihre karge Schöpfungskraft erstirbt leichter, wenn sie keinen Widerstand findet, als wenn sie durch Kampf aufgereizt und zu dem Gefühle ihrer Macht und Wichtigkeit verführt wird; und gewöhnlich überlebt der erschöpfte Schöpfer seine Werke und seine Schule, wenn er es ja so weit gebracht hat, sich einen Anhang von Nachahmern zu gewinnen. Die Kritik könnte bei dergleichen Verirrungen und Mißbräuchen schweigen, ohne dadurch ihre Pflicht und ihre Würde zu vergessen. Warnung ist überflüssig, Zurückführen des Verirrten kaum der Mühe werth. Denn die ärmliche Schöpfungsader der bezeichneten Talente ist so ganz und gar in die verdrehten Formen und schiefen Richtungen ihrer Bestrebungen verwachsen und verschwollen, daß sie, aus diesen herausgerissen, augenblicklich versiegen muß. Eben so geht es manchen verdorbenen körperlichen Constitutionen, denen man das, was sie verdorben hat, lassen muß, wenn sie fortbestehen sollen, z. B. den alten Opiumessern und Branntweintrinkern. Die Geschichte der neuesten deutschen Poesie

kann uns manche Parallele zu solchen, recht eigentlich nur durch die Nahrung ihrer Verderbniß erhaltenen Körpern geben. Man nehme z. B. Müllner seinen Schicksalspopanz und seinen peinlichen Halsgerichtsapparat, man nehme unsern vielgelesensten Romanschreibern ihren Gespensterspuk und ihre heiligen Kreuze, und man braucht ihnen Feder und Dinte nicht zu verschließen, um ihrer Autorschaft ein Ende zu machen.

Das Beispiel eines großen Genies ist hinreißend für ganze Nationen und Zeitalter, auch wenn es einen falschen Weg geht; ja vielleicht so noch hinreißender, weil das Falsche immer neuer, abenteuerlicher und schwieriger scheint als das Rechte und Echte, und weil die verkehrten Bestrebungen gewöhnlich den Fehlern und Gebrechen des Zeitalters selbst zusagen und entgegenkommen, die schwache Menge dahin führend, wohin sie selbst zu gehen nur nicht Kraft und Muth hat.

Lord Byron ist vielleicht das größte und fruchtbarste, aber auch das gefährlichste Dichtergenie unsers Zeitalters. Im Anfange seiner männlichen Jahre thront er, wenn auch als Tyrann, auf dem Parnasse seines Vaterlandes, und mächtig wirkt sein Einfluß über das Meer nach

Deutschland und Frankreich über. In diesem letztern Lande bringen Lord Byron's Werke revolutionnaire Bewegungen hervor, weil die poetischen Elemente, welche sie dort finden, den ihrigen ganz feindlich sind, und dennoch scheinen sie sich geltend zu machen. In Deutschland fehlt es ihnen nicht an nationalen Berührungspunkten und an Einleitungen und Vorbereitungen, wodurch denn eben ihre Wirkungen weniger einleuchtend sind. Wie aber Lord Byron's Gedichte den Wünschen und Bedürfnissen des Zeitalters zusagen, wird aus der hier mitgetheilten Charakteristik derselben deutlich werden. Überreizung, Überspannung und daraus erfolgte Erschlaffung scheint uns der Zustand zu sein, in welchem der heutige Dichter die Mehrzahl der Gemüther seiner Leser zu finden voraussetzen darf. Wer versteht es besser als Lord Byron, sie aufzurütteln, zu entflammen und zu durchschaudern? Aber wird diese gewaltsame Erschütterung zu neuer dauernder Lebensbewegung führen, oder noch mehr erschöpfen?

Eine ernste, ruhige und möglichst genaue Untersuchung über das Princip und den Charakter der Poesie des Lords, die wir in den folgenden Blättern geben, wird daher in Deutschland nicht

überflüssig erscheinen, auch nach dem, was Göthe, Adolph Wagner und Andere über einzelne Werke oder einzelne Züge seiner Muse Treffendes gesagt haben.

Lord Byron's Gedichte scheinen uns keineswegs genügend, ihm den Namen des ersten aller lebenden englischen Dichter zu erwerben, welcher ihm oftmals von Landsleuten, noch öfter jedoch von Ausländern ertheilt worden ist; es ist uns einleuchtender, daß der persönliche Charakter des Lords und die Geschichte seines Lebens ihn zu dem interessantesten und merkwürdigsten Dichter machen. Er ist das Wunder des Zeitalters, nicht dessen echter Ruhm und wahre Krone, er gleicht einem seltenen Phänomen, das durch sein mächtiges Funkeln und Sprühen die ruhigen Sterne des Dichterhimmels dem Auge der Mitwelt wohl eine Zeitlang verdunkeln kann, ohne sie deswegen eigentlich zu überstrahlen; seine Poesie will und kann nur gewaltsam ergreifen, erschüttern, erstaunen, nicht allmälig immer inniger und fester anziehen und halten.

Es ist ein allgemeiner Grundsatz der Kritik, die Person des Dichters nicht mit seinen Gedichten in Berührung, Vergleich und Zusammenhang zu bringen. Dieser Grundsatz möchte aber einem Beurtheiler Lord Byron's schwer zu befolgen sein. Fast in allen seinen Werken fühlt der Leser sich eben so sehr von persönlichem Interesse an dem Dichter als von poetischem an dem Gedichte bewegt, und in manchen mag das erstere sogar überwiegend sein. Dieses persönliche Interesse nun hat Lord Byron nicht nur geflissentlich seinen Versen eingehaucht, sondern er hat auch seinen persönlichen Charakter so gern öffentlich ausgestellt, so gern die innigsten und heiligsten Verhältnisse seines Lebens, mit Vernachlässigung sowohl aller Selbstschonung als auch der Delicatesse gegen Andere, deren Schicksal mit dem seinigen verflochten war, in den rechtmäßigen Bereich der Stimme des Publicums gebracht, daß der Kritiker, der hier Person und Werk trennte, nicht einmal im Geiste und nach dem Geschmack und Wunsch des Dichters verfahren würde, welchem offenbar poetischer Ruhm nicht genug galt ohne persönlichen Ruf. Zwar hat uns Lord Byron nirgends ein bestimmtes und von ihm anerkanntes Selbstportrait gegeben, aber sein Ver-

fahren in dieser Hinsicht scheint uns noch tadelnswerther. Er hat seinen Helden so gehässige Züge geliehen, daß eine persönliche Anerkennung ihrer Frevel gegen die Gesetze menschlicher Natur und Gesellschaft nicht möglich ist ohne gänzliche Selbstzernichtung; ja, ein öffentliches Selbstbekenntniß solcher Frevel würde die Schuld ihrer Ausübung noch überwiegen; nun aber flicht der Lord auf das keckste und freieste, Thaten und Begebenheiten seines eigenen Lebens in die Geschichte seiner Helden und Schurken ein und mischt ihre Gefühle und Meinungen mit den Maximen seiner eigenen Handlungsweise; ja er hat Scenen aus den geheimsten Heiligthümern seines Privatlebens benutzt, um damit Darstellungen der Ausschweifung, der Verzweiflung und der Gewaltthätigkeit bis in das genaueste Detail auszuschmücken. Rousseau's Bekenntnisse sind anerkannte Selbstbekenntnisse; mag man hie und da an ihrer vollständigen Wahrheit zweifeln, so sind sie immer als eine sich selbst überwindende Beichte von hohem Interesse. Ihre kleinlich pünktliche moralische Anatomie ist eben so bewundernswürdig, als die der feinsten Adern und Röhren des menschlichen Körpers; und mögen sie als eine nackte Selbstausstellung auch unan=

ständig und beleidigend werden, so sind sie doch durch und durch mit persönlicher Verantwortlichkeit verknüpft, und die Phantasie des Lesers muß sich seinem moralischen Urtheil unterordnen. Lord Byron's Schöpfungen hingegen nehmen das poetische Gefühl des Lesers in Anspruch, indem sie bald an eine That, bald an eine Lebensregel des Dichters erinnern. Dadurch entsteht auch in des Lesers Herzen jene Verwirrung und Unsicherheit des Genusses, jenes Angezogenwerden und Zurückschaudern, indem bei ihm bald das ästhetische, bald das moralische Gefühl überwiegt: eine Spaltung und ein Wechsel, der sich nie fühlbar macht, wenn wir uns einer objectiven Darstellung des Bösen und Häßlichen hingeben. Der Eindruck, den ein Werk des Lord Byron in dem Leser zurückläßt, ist niemals ungemischt und rein: nicht ganz der eines Kunstwerks, und nicht ganz der einer wirklich erlebten Begebenheit, die nothwendig unser Gefühl für Recht und Schicklichkeit zunächst in Anspruch nimmt: das ästhetische und das moralische Urtheil kämpfen in uns, und darüber kommt keins von beiden zu einem Ausspruche. Dazu kommt, daß meistens gerade dasjenige, was uns moralisch widerwärtig ist, durch poetische Kraft herausgehoben er-

scheint, und die Neugierde durch eine lebhafte, dem Leben bis auf die kleinsten Umstände abgelauschte Darstellung solcher Scenen gereizt wird.

Aus diesen Gründen scheint uns Lord Byron's Verfahren zumeist tadelnswerth. Er gebe uns entweder einen Childe Harold, einen Konrad 2c. als historische Portraits seiner eigenen äußern und innern Natur, oder er lasse uns die Freiheit, über diese Charaktere zu urtheilen, wie über eine Statue, ein Gemälde oder eine offenbar erdichtete Person. Wie es jetzt ist, verfließen die literarischen Mängel des Childe Harold mit den persönlichen Eigenthümlichkeiten des Dichters; und umgekehrt, wo es uns scheint, es sei dieser für zu arg gemißbrauchte poetische Freiheit verantwortlich, versteckt er sich hinter die Person seines erdichteten Helden, nachdem er uns durch die Wahrheit und Anschaulichkeit einzelner, aus seinem Leben copirter Züge aus unserm poetischen Genusse vorsätzlich herausgereizt hat. Diese Umstände bewirken auch vornehmlich das Ungleiche und Schwankende in dem Style des Lords, der sich, öfters nach Art einer fieberhaften Bewegung, schwellend zu Alles fortreißender Glut und Kraft erhebt, und dann erschöpft wieder sinkt, in allen Zuständen eben so oft die Re-

geln des Geschmacks als das moralische Gefühl verletzend.

Ein persönliches Interesse von der bezeichneten Art kann auf keine Weise zu den Eigenschaften gezählt werden, welche poetische Kraft und Schönheit bilden: es erhöht nicht den Werth der Werke des Lords, wohl aber ihren Ruf, indem es dieselben zum Gegenstande der Klatschereien der neugierigen Menge macht und dadurch manchen Leser gewinnt, den das reine poetische Interesse nicht hätte anziehen können. Daher kommt es denn, daß man die Gewissensbisse des edlen Lords, seinen Menschenhaß, seine verwelkten Gefühle, seine jugendlichen Verirrungen und verblühten Hoffnungen im Munde der halbgebildeten Leserclasse bei Schüsseln und Theetassen herumtragen hört. Lord Byron's Genie sollte sich nie so herabwürdigen, solchem faden Geklatsche Stoff zu leihen; und wenn er in der That Ursache zu melancholischen Erinnerungen hat, die sich dem Grauen der Verzweiflung nähern, so sollte er seinen Schmerz stolz zu sein lehren, und nicht seinen eigenen schönen Versen an den Prometheus so arg widersprechen: *)

---

*) Das Gedicht, Prometheus überschrieben, steht

The rock, the vulture and the chain,
All that the proud can feel of pain,
The agony they do not show,
The suffocating sense of woe,
Which speaks but in its loneliness,
And then is jealous lest the sky
Should have a listener, nor will sigh
Until its voice is echoless.

Der Geier, Kett' und Felsgestein —
Wie grimm auch sei des Stolzen Pein,
Sie zeigen nicht den Todesschmerz,
Wie er zernagt das tiefste Herz.
Er spricht nur in der Einsamkeit,
Besorgt, daß in der Luft Azur
Ein Lauscher sei, und seufzet nur,
Wo ohne Wiederhall das Leid.

Schmerzen, die in ihren Ursachen empörend, in ihren Wirkungen giftig und unheilbar sind, sollten so geheim gehalten werden als ein tödtlicher Krebs — den wohl Keiner, der daran leidet, vor den Augen der Gesellschaft enthüllt, um dessen Farben bewundern und beschreien zu lassen. Leiden, welche tiefes Mitleid und freundliches Erbarmen erregen, wenn sie mit Würde ertragen, mit Zurückhaltung ausgedrückt werden, widern uns an, wenn sie schauspielerhaft benutzt

---

im dritten Bande der Werke des Lords. London, Murray, 1819, S. 303.

werden, um die Menge zu rühren, wie z. B. die Krüppel, Mißgeburten und epileptischen Kranken auf den Märkten, welche aus den Augen des Publicums geschafft werden, nicht allein als an und für sich scheußliche Schauspiele, sondern auch, weil sie empfänglichen Dispositionen durch ihren monströsen und kranken Einfluß gefährlich werden können. Außerdem ist solchen Ausstellungen auch nicht immer zu trauen: es liegen ihnen oft Kunststücke, Ränke und Betrügereien zum Grunde, und manches Subject, das mühevoll auf Krücken durch die Straßen keucht und auf seine Wunden und Gebrechen bettelnd hinzeigt, tanzt und zecht des Abends ohne Krücken und Wunden für das erjammerte Geld.

Es fehlt nicht an Gründen zu dem Argwohn, daß Lord Byron's Gram und Verzweiflung — die immer in seiner Federspitze sitzen, ausgenommen wenn er Anmerkungen zu seinen Gedichten schreibt, oder einen „Beppo" und „Don Juan" — größtentheils ceremonielle Gefühle sind. Wenigstens leihen sie zu jeder Zeit und Gelegenheit interessante Phrasen und poetischen Apparat und überziehen die Person des Dichters in den Augen des Publicums, und besonders des weiblichen, mit jenem zauberisch melancholischen Wesen, das

der Mehrzahl der gebildeten Stadtdamen reizender scheinen mag als freie und frohe Unschuld. Merkwürdig ist es immer, daß Lord Byron's Dichtungen gerade von schwachen und empfindsamen Frauen mit dem innigsten Enthusiasmus ergriffen werden, wie dieses nicht nur aus England verlautet, sondern auch aus Paris, wo der Lord durch Frauenbeifall zuerst und zumeist die Höhe des Ruhms erreicht hat, auf welcher er jetzt steht.

Wenn wir uns auf Das einlassen wollten, was von dem Leben und Treiben des Lords in England und dem Auslande bekannt ist, so würde es uns nicht an Belegen fehlen, die Wahrhaftigkeit seines Schmerzes und seiner Verzweiflung wankend zu machen. Aber es ist nicht unser Geschäft, das Leben des Lords, sondern dessen Gedichte zu prüfen, und wenn wir das erstere öfters berühren mußten, so geschah es doch nur insoweit, als der Lord es selbst in seine Werke einmischte. Übrigens ist es uns gleichgültig, ob es ihm wirklich Ernst war, zu sterben, als er, sein Weib und Vaterland verlassend, sein berühmtes „Farewell" schrieb und also endigte:

Fare thee well! thus disunited,
Torn from every nearer tie,

Seared in heart and lone and blighted —
More than this, *I scarce can die.*

Lebe wohl du! — jeder Lust,
Jedem nähern Band entwunden,
Mit dem Brand in öder Brust;
Hab' ich schon den Tod gefunden *).

Wir freuen uns aber, daß in diesen Todesnöthen noch so viel Lebensgeist und Lebenslust in der Seele des Lords zurückblieb, als erfoderlich war, einen Beppo und Don Juan zu schreiben. Wozu nun aber diese schauspielerhaften Sterbewehen und Todeskrämpfe? Wozu, da der Lord noch dazu selbst auf Mitleid verzichtet?

I seek no sympathies, *nor need;*
The thorns which I have reaped, are of the tree
I planted: they have torn me, — and I bleed;
I should have known what fruit would spring from such a seed **).

Nicht such' ich Mitgefühl, noch ist mir's Noth.
Die Dornen, die ich pflücke, sind vom Baum,
Den ich gepflanzt, mein Blut nur klebt daran:
Wie er gesäet hat, so erntet Jedermann.

Das Seltsame, Lächerliche, Widersinnige solcher Jammerberichte fällt um so heller in die

*) Nach der Uebersetzung von Breuer im ersten Bändchen der „Britischen Dichterproben".

**) Childe Harold. C. IV. St 10.

Augen, wenn wir uns die Person des zerknirsch-
ten Unglücklichen als dieselbe vergegenwärtigen,
welche Hummersalat und Champagnerpunsch
so trefflich zu loben versteht, welche als engli-
scher Edelmann durch die Straßen von London
galoppirend paradirt hat — kurz, der Name,
der Stand, die Lebensweise des Lords bilden den
vollständigsten Contrast zu dessen gereimten Ge-
wissensbissen und Lebensresignationen, die, als
Poesie, im Munde idealer Einsiedler an ihrer
Stelle sein möchten.

Wir haben unsere Kritik der Werke des Lord
Byron mit der Aufzählung und Abwägung der-
jenigen Fehler und Mißgriffe eröffnet, welche das
Urtheil der Menge, durch Bestechung des Mit-
leids und der Neugierde, für dieselben eingenom-
men haben. Wir würden uns geschämt haben,
die Bewunderung, welche wir für das gewaltige
Genie des Lords hegen, eher auszudrücken, bis
wir uns gegen die Gemeinschaft mit jenen Be-
wunderern verwahrt, welche, gleich Götzendienern,
den äußern, erborgten Schauspielflimmer seines
Genies, statt dessen echter innerer Kraft anbeten.
Lord Byron ist das fruchtbarste und glänzendste
Dichtergenie des Zeitalters, nicht aber dessen
größter Dichter. Ob er dieser sein könnte, ist

eine Frage, die nicht in dem Bereich menschlichen Urtheils liegt. Gewiß aber würde der Lord unerwäglich mehr leisten, wenn er, rein als Dichter, aller usurpirten Blendvortheile und Kunststücke entkleidet, mit andern Dichtern in einer Bahn nach dem Kranze der Unsterblichkeit ringen wollte. Sein Genie ist groß und stark genug, sich aus den tiefsten und verworrensten Irrwegen mit frischer Thatkraft herauszuarbeiten; es ist so bildsam und vielgestaltig, daß es von Extremen zu Extremen überspringen kann, wie namentlich seine leichtfertigen Dichtungen nach den tiefsinnigsten, schwermüthigsten, ein „Don Juan" nach einem „Manfred", beweisen. Sollte der Sprung vom Unwahren zum Wahren, vom Gleißenden zum Echten, vom Falschen zum Aufrichtigen allein unmöglich sein?

Lord Byron's letztes Werk, Don Juan, ist eine ausgelassene, zügellose Satire auf alle Schicklichkeit, alles feine Gefühl, alle Grundsätze, welche die menschliche Gesellschaft zusammenhalten, zum Theil auf Personen seiner nächsten Verwandtschaft. Der Buchhändler hat selbst angestanden, den Namen des Dichters auf das Titelblatt zu setzen, und man hat durch schwankende Gerüchte das Interesse des Lesers in neugierigen Zweifeln über den Verfasser eine Zeit

lang hinzuhalten gesucht. Noch kein Schriftsteller hat so frank und frei alle heiligen und geselligen Verbindungen des öffentlichen und häuslichen Lebens, alle menschlichen Bestrebungen und Beschäftigungen, kurz, alle äußeren und inneren Gesetze der menschlichen Natur und Gesellschaft verspottet und verhöhnt und sie mit so consequenter epikureischer Skeptik zernagt und zerlegt, als Lord Byron in diesem Gedichte. Freilich trägt das ganze Zeitalter einen Theil des Vorwurfs: es läßt sich gefallen, die feurige Lebendigkeit des Talents dazu angewendet zu sehen, ein Gelächter zu erheben über Dinge, welche die menschliche Handlungsweise ehren, und als einen Spaß zu behandeln, was nicht verunglimpft werden kann. Der Mensch lacht eben so leicht, als er leicht zu verlachen ist: seine Natur besteht aus Widersprüchen und Räthseln, die sich abwechselnd eben so oft verherrlichen als verspotten. Die Vereinigung und Auflösung dieser Widersprüche und Räthsel bleibt einem höheren Dasein überlassen; uns liegt es ob, der Versuchung zu widerstehen, welche unsern Spottgeist gegen das Unerklärliche und Unergründliche unseres Wesens und Lebens anreizt.

Was das Verderbliche in den Wirkungen auf das Gemüth des Lesers betrifft, so halten wir

dafür, daß Lord Byron's eben bezeichnete Frivolitäten, Beppo und Don Juan, weniger gefährlich sind als seine ernsten Dichtungen. Denn jene treten, so im Styl wie im Stoff, durch und durch als leichtsinnig, liederlich, unverschämt auf, sie prahlen, wie Roués, mit ihrer Unmoralität und wirken dadurch wie Caricaturen, die wohl zu einem unzüchtigen und schmuzigen Gedanken und Bilde aufregen können, aber niemals zur Nachahmung verführen; verführen kann das Laster nur in einer gleißenden Hülle der Tugend oder doch der Anmuth, und diese Hülle sinkt, wo das Laster sich offen, als solches, zeigt. Somit scheint es uns, daß Lord Byron's Beppo und Don Juan nichts Ärgeres bewirken können, als die poetische Sprache Englands mit einigen unzüchtigen Redensarten, und die Jugend, der sie in die Hände fallen, mit unreinen Phantasien zu beflecken. Verführerischer sind des Lords ernste Dichtungen, die das Gemüth durch Liebe, Bewunderung, Mitleid, durch Leidenschaften aller Art erhitzen und erweichen, die es auf den Flügeln der Begeisterung zu den Sternen emportragen und dann erschöpft in den Pfuhl niederer Sinnlichkeit versenken.

Haben wir nun aber von Seiten der Moral

weniger gegen einen Don Juan einzuwenden als fast allgemein zu geschehen pflegt, so ist es uns, literarisch betrachtet, um so niederschlagender, ein Genie, wie Lord Byron's, so gemißbraucht und herabgewürdigt zu sehen. Wir sind es gewohnt, daß kümmerliche Talente sich den Beifall des gemeinen Publicums durch schlüpfrige und schmuzige Verse erbuhlen; solche Waare geht reißend ab und wird theuer bezahlt; sie dient dem entnervten und erschlafften Geschmack als Reizmittel und sagt auf diese Weise den Bedürfnissen des Publicums zu. Und an solche Schriftsteller schließt sich nun Lord Byron an, er entheiligt die göttliche Flamme seiner Poesie, die das Höchste und Liebste der Menschheit mit ihren Strahlen verklären kann, so weit, um damit den ausgebrannten Busen erschöpfter Lüstlinge kitzelnd zu erwärmen.

Wir kehren zu den ernsten Dichtungen des Lords zurück. Der schnelle Wechsel des höchsten Pathos mit der leichtsinnigsten Spötterei, tiefer rührender Gefühle mit unanständigen Zweideutigkeiten oder Nacktheiten, herzzerreißender Gemälde des menschlichen Jammers mit rücksichtslosem Hohn gegen die ganze menschliche Natur, gegen die Schöpfung und den Schöpfer — und

dieses Alles mit Überspringung des in der Mitte Liegenden, wo der hingerissene Leser ruhen und sich erholen könnte — dieses gewaltthätige Verfahren der Muse können wir nicht anders benennen als eine übermüthige Tyrannei, die sich daran ergötzt, das Gemüth des Lesers durch Feuer und Eis, Lachen und Weinen, Mitleid und Verachtung, Liebe und Abscheu unablässig zu jagen. Dieser Charakter der Poesie des Lords ist ohne Beispiel und Vorgang, wenigstens in der englischen Literatur, und wenn sich in andern Ländern Vergleichbares findet, so fehlt diesem doch die Kraft des Genies, welche allein im Stande ist, das Widernatürliche und Verkehrte wirksam und gefährlich zu machen. Die englische Literatur hat des Burlesken, Grotesken, der Caricaturen und des Unzüchtigen in großer Menge und hohem Grade: aber noch kein englischer Schriftsteller hat in der Verkappung hoher und edler Gefühle ein so frevelhaftes Spiel getrieben; keiner hat die Grundsätze des Guten und Rechten, das göttliche Bild in der Seele des Menschen so beleidigt, indem er die reinsten und besten Empfindungen des Geistes aufregte und sie mit sich zu den Höhen ewiger Schönheit und Liebe erhob, um sie dort plötzlich zu erschrecken oder zu be-

schämen durch Zerrbilder und Gespenster, oder indem er mit satanischem Hohngelächter einen Pfeil des Spottes und der Beschimpfung auf die heiligsten Gegenstände menschlicher Liebe und Verehrung schleuderte. Dadurch wird der Leser endlich dahin gebracht, den Dichter, das Gedicht, sich selbst und Alles um sich hassen und verachten zu lernen, wenn er nicht die Kraft hat, sich dem gewaltigen Zauber dieser Poesie zu entringen.

So viel von dem allgemeinen Princip und Charakter der Poesie des Lords. Wir gehen zu der Betrachtung seiner äußern Darstellungsweise, seines Styles in weiterer Bedeutung, über. Wir wissen, daß es Kritiker gibt, welche dem Lord den Namen eines ausgezeichneten Dichters streitig machen wollen, weil sein Styl zu unsicher, oft falsch, oft schwach sei; weil seine Empfindungen nicht selten unnatürlich, affectirt und übertrieben, seine Bilder grell und flitterhaft, seine Effecte gezwungen scheinen. Wir können diese Vorwürfe unterschreiben, stehen aber dennoch nicht an, den Lord als einen der ausgezeichnetsten Dichter zu erkennen. Schon die Kraft und die Schnelligkeit seines Schwunges sichern ihm diesen Namen, besonders wenn man erwägt, durch welche weite, reiche, wechselvolle Scenerie

er fliegt. Er reißt den Leser mit glühender, unermattbarer Wärme über das unabsehbare Gebiet seines poetischen Weltatlas hin, der die Wunder der Geschichte, der Kunst und der Natur in den lebendigsten Bildern umschließt. Welcher Reisebescheiber in Prosa hat uns jemals ein Land so in den eigenthümlichsten Farben und Formen seines Klimas und seiner lebendigen und todten Natur, so in den wesentlichsten Bewegungen seines Lebens und Webens vor Augen geführt, wie Lord Byron fast eine halbe Welt? Wer vermag es, den tiefen, wunderbar erschütternden Zauber des classischen Bodens, die erhebende und niederdrückende Gewalt alter Denkmäler so ungeschwächt über Lande und Meere zu tragen und sie den Herzen der Menge einzuströmen?

Der zweite und der vierte Gesang von „Childe Harold's Pilgerschaft", welche der Beschreibung der beiden classischen Länder, Griechenlands und Italiens, gewidmet sind, bieten uns fast in jeder Stanze glänzende Belege zu diesem Lobspruche dar. Wir wählen aus dem vierten Gesange zwei Stanzen über Rom als Beispiel aus; nach dem Isthmus von Korinth aber lassen wir uns lieber durch die Eingangsverse der „Belagerung von

Korinth" versetzen, um die Anführungen aus dem erstgenannten Gedichte nicht, mit Zurücksetzung anderer Werke, zu sehr zu häufen.

Many a vanish'd year and age,
And tempest's breath, and battle's rage,
Have swept o'er Corinth; yet she stands
A fortress form'd to Freedom's hands.
The whirlwind's wrath, the earthquake's shock,
Have left untouch'd her hoary rock,
The keystone of a land, which still,
Though fall'n, looks proudly on that hill,
The landmark to the double tide
That purpling rolls on either side,
As if their waters chafed to meet,
Yet pause ant crouch beneath her feet.
But could the blood before her shed
Since first Timoleon's brother bled,
Or baffled Persia's despot fled,
Arise from out the earth which drank,
The stream of slaughter as it sank,
That sanguin ocean would o'erflow
Her isthmus idly spread below:
Or could the bones of all the slain,
Who perish'd there, be piled again,
That rival pyramid would rise
More mountain-like, through those clear skies,
Than yon tower-capt Acropolis,
Which seems the very clouds to kiss.

Ging auch der Jahre, der Zeiten Flut,
Des Sturmes Wehn, der Schlachten Wut
Vorüber an Korinth; das Fort
Der Freiheit steht noch immer dort.

Die Windsbraut ras't, die Erd' erzittert,
Der graue Fels bleibt unerschüttert
Und schließt ein Land, das, ob gedrückt,
Noch stolz nach jenem Hügel blickt,
Der Landmark, wo die dunkeln Wellen
An beiden Seiten rollend schwellen,
Als wollten sie den Damm verschlingen
Und kämpfend aneinanderdringen.
Doch könnte das Blut, das dort geflossen, —
Seitdem des Bruders Mord beschlossen
Timoleon, und nach bitterm Hohn
Der Perser Tyrann besiegt entflohn, —
Dem durstigen Boden wieder entquellen;
Man sähe geröthet das Meer davon
Hoch über den schmalen Isthmus schwellen:
Und würden von Allen, die dort erschlagen,
Die Gebeine übereinandergeschichtet;
Wohl möchte die Säule, so errichtet,
Noch höher zum blauen Himmel ragen,
Als dort der Akropolis höchster Thurm
Sich bietet dem reißenden Wolkensturm *).

Die Stanzen über Rom sind folgende (St. 78, 79):

Oh Rome, my country! city of the soul!
The orphans of the heart must turn to thee,
Lone mother of dead empires! and controul
In their shut breasts their petty misery.
What are our woes and sufferance? Come and see
The cypress, hear the owl, and plod your way
O'er steps of broken thrones and temples, ye!

---

*) Nach Breuer's Uebersetzung im zweiten Bändchen de „Britischen Dichterproben“.

Whose agonies are evils of a day —
A world is at our feet as fragile as our clay.

The Niobe of nations! there she stands,
Childless and crownless, in her voiceless woe;
An empty urn within her withered hands,
Whose holy dust was scatter'd long ago;
The Scipios' tomb contains no ashes now;
The very sepulchres lie tenantless
Of their heroic dwellers: dost thou flow,
Old Tiber! through a marble wilderness?
Rise, with thy yellow waves, and mantle her distress!

O Rom, der Seele Stadt, mein Vaterland!
Zu dir muß pilgern das verwaiste Herz,
Du Mutter todter Reiche! Hier am Strand
Der Tiber messen seinen winz'gen Schmerz.
Was ist hier unser Leiden? Kommt und seht
Hier die Cypresse, hört die Eul' auf Trümmern
Gestürzter Thron' und Tempel, wo ihr steht.
Ihr, deren Todeskampf nur Stunden hält,
Zerbrechlich ist, wie ihr, Staubmenschen, eine Welt.

Du Völker-Niobe! auf ödem Land
Stehst kindlos, kronenlos, in stummem Leid,
Den leeren Aschenkrug in welker Hand,
Deß heil'ger Staub ist lange schon verstreut.
Ohn' Asche liegt der Scipionen Grab,
Es wohnen in den weiten, öden Grüften
Nicht mehr die Helden — Tiber, fließ hinab
Durch deine Marmorwildniß, heil'ger Strom!
Schwill' auf, verhüll' in Flut sein Elend deinem
Rom!

Mag der Styl dieser Verse nicht der reinste der Poesie sein, so wird doch Niemand leugnen

können, daß er edel, großartig, reich, glänzend, lebendig ist, und daß die Musik der Verse des hohen Gegenstandes würdig klingt. Gedanke und Gefühl werden gleich mächtig von ihnen ausgesprochen und emporgehoben, und die Einbildungskraft ergeht sich entzückt unter den anschaulichsten Gemälden ferner Zeiten und Länder. Überhaupt scheint uns ein Hauptzauber der Poesie des Lords in der Scenerie zu liegen; mögen andre Dichter mit ihm in der deutlichen Anschaulichkeit der Darstellung wetteifern, mag es ihnen auch gelingen, die Gegenstände unserem Auge eben so nahe zu bringen; sicherlich aber bringt sie keiner so nahe unserem Herzen, wie Lord Byron. Es ist der Glanz und die Farbe der geschilderten Gegenstände selbst, die uns aus seinen Versen entgegenleuchten, es ist das Licht des Himmels, das Wehen der Luft selbst, das wir fühlen, wenn wir, von ihm geführt, Meere und Länder überfliegen; und dennoch gibt uns kein Dichter die äußeren Gegenstände so sehr durch das Medium seiner inneren Natur wieder wie Lord Byron. Fast nirgends stellt er eine Gegend, eine Naturerscheinung, eine Ruine, oder welcher äußere Gegenstand es sei, vor unsern Blick, ohne durch dieselben eine Reflexion oder eine Empfindung zu

wecken und mit diesen die Scenerie hell oder trübe zu überziehen; so wie umgekehrt jede Reflexion und Empfindung gleich ein äußeres Bild in Bereitschaft hat, um sich in dasselbe einzukleiden. Eben so wenig läßt er es hinter den Figuren seiner Helden an ausgemalter Scenerie fehlen, und er versteht es trefflich, jeder Begebenheit und jeder That den wirksamsten Hintergrund zu geben, bald durch Contraste, bald durch einen der Handlung entsprechenden Ort.

Aber auch dieser Charakterzug der Poesie des Lords ist nicht ohne Mißbrauch und Übertreibung geblieben. Er eröffnet reiche Galerien, weite Aussichten voller Bilder der Pracht und Herrlichkeit, er füllt sie an mit Thaten des Ruhmes, Gefühlen der Leidenschaft, Thränen des Jammers, Erinnerungen an vergangene Größe und Schönheit; er führt Tausende in diese Welt der Wunder hinein, läßt sie staunen, anbetend sich beugen vor der Macht des Schicksals, vor der Größe der Natur, aber nicht, um dadurch den Einzelnen mit zu erheben und zu verherrlichen, sondern vielmehr, um diesen zu Nichts zu zerdrücken und zu erniedrigen, indem das ganze Geschlecht, die ungeheure Masse ihn ohne Veränderung und Theilnahme verschlingt.

Erschöpfende Beispiele solcher Naturschilderungen sind die Beschreibungen der Nacht und des Morgens; die erste in der „Belagerung von Korinth" (V. 313—344), die zweite im „Lara", zu Anfange des zweiten Gesanges.

He (Alp the renegado) felt his soul become more light
Beneath the freshness of the night.
Cool was the silent sky, though calm,
And bathed his brow with airy balm:
Behind, the camp — before him lay,
In many a winding creek and bay,
Lepanto's gulf; and, on the brow
Of Delphi's hill, unshaken show,
High and eternal, such as shone
Through thousand summers brightly gone,
Along the gulf, the mount, the clime;
It will not melt, like man, to time:
Tyrant and slave are swept away,
Less form'd to wear before the ray;
But that white veil, the lightest, frailest,
Which on the mighty mount thou hailest,
While tower and tree are torn and rent,
Shines o'er its craggy battlement;
In form a peak, in height a cloud,
In texture like a hovering shroud,
Thus high by parting Freedom spread,
As from her fond abode she fled,
And linger'd on the spot, where long
Her prophet spirit spake in song
Oh, still her step at moments falters
O'er wither'd fields and ruin'd altars,

And fain would wake, in souls too broken,
By pointing to each glorious token.
But vain her voice, till better days
Dawn in those yet remember'd rays
Which shone upon the Persian flying,
And saw the Spartan smile in dying.

Ihm (dem Renegaten Alp) ist, als ob er in der Kühle
Der Nacht sein Herz erleichtert fühle;
Zwar ruhig war, doch frisch die Luft,
Durchzogen von balsam'schem Duft:
Dort hinterm Lager schimmert die See,
Sich windend in Lepanto's Buchten,
Und über dunkeln Felsenschluchten,
Auf Delphi's Höhen glänzt der Schnee,
Den tausend Sommer licht und heiß
Geschmolzen nicht vom ew'gen Eis,
Wo er, den Zeiten trotzend, steht,
Indeß der Mensch wie Dunst zergeht, —
Wie Dunst die Sklaven und Tyrannen,
Die Alle vor dem Strahl zerrannen;
Bäume verblühten, Vesten zerstoben;
Doch jener weiße Schleier, gewoben
Um mächt'ger Berge rauhe Zinnen,
Mag immer neuen Glanz gewinnen;
Er ruht auf Felsen im Wolkenreich,
Dem flatternden Leichentuche gleich,
Das dort die Freiheit ausgehängt,
Als sie, vom Lieblingssitz verdrängt,
Am Gipfel weilte, von wo noch lang'
Ertönte ihr prophet'scher Sang.
Noch schleicht sie oft über die Oede hin,
Vorbei an eingestürzten Altären,

Und möcht' in der Männer gebroch'nem Sinn
Rühmlicher Erinnerung Kraft bewähren.
Vergebens — bis wieder in bessere Zeiten
Die unvergess'nen Strahlen sich breiten,
Die einst beleuchtet des Persers Verderben
Und des Spartaners lächelnd Sterben *).

Weniger prächtig, aber noch charakteristischer durch den Contrast des lebensfrischen Morgens mit der menschlichen Vergänglichkeit und Verwesung ist die zweite Stelle:

Night wanes — the vapours round the mountains curl'd
Melt into morn, and Light awakes the world.
Man has another day to swell the past,
And lead him near to little, but his last;
But mighty Nature bounds as from her birth,
The sun is in the heavens, and life on earth;
Flowers in the valley, splendour in the beam,
Health on the gale, and freshness in the stream.
Immortal man! behold her glories shine,
And cry, exulting inly, „they are thine!"
Gaze on, while yet thy gladden'd eye may see;
A morrow comes when they are not for thee:
And grieve what may above thy senseless bier,
Nor earth nor sky will yield a single tear;

---

*) Nach Breuer's Uebersetzung im zweiten Bändchen der „Britischen Dichterproben".

Nor cloud shall gather more, nor leaf shall fall,
Nor gale breathe forth one sigh for thee, for all;
But creeping things shell revel in their spoil,
And fit thy clay to fertilize the soil.

Die Nacht versinkt — der Nebel auf den Höhn
Muß in des Morgenlichtes Strahl zergehn.
Ein neuer Tag dem Menschen wieder winkt,
Der näher ihn dem letzten Tage bringt.
Wie neugeboren ringt sich auf Natur:
Am Himmel Glanz, und Leben auf der Flur,
Im Thale Blüten, drüber Glanz und Glut,
Die Luft so rein und leicht, so kühl die Flut!
Unsterblicher, schau' dieser Glorien Schein
Und ruf' entzückt im Herzen: sie sind dein!
So lang dein Blick noch schauen mag, schau an!
Ein Morgen kommt, den er nicht sehen kann,
Und was an deiner Bahr' auch jammern mag,
Es weinet Erd' und Himmel dir nicht nach.
Kein Wölkchen graut, es fällt kein Blättchen ab,
Kein Lufthauch wehet seufzend um dein Grab;
Doch Wurmgezücht wühlt in dem Fleisch und Bein,
Bis du dem Boden magst ein Dünger sein.

Dieser Charakter spricht sich am schroffsten in den Naturschilderungen in „Manfred" aus, deren kühnes Zusammenfassen kolossaler Massen in

den Gesängen der Elementargeister den höchsten Grad erreicht, z. B. in jenen Versen des Berggeistes:

Mont Blanc is the Monarch of mountains,
They crown'd him long ago
On a throne of rocks, in a robe of clouds,
With a diadem of snow.
Around his waist are forests braced,
The Avalanche in his hand;
But ere it fall, that thundering ball
Must pause for my command.
The Glacier's cold and restless mass
Moves onward day by day;
But I am he, who bids it pass,
Or with its ice delay.
I am the spirit of the place,
Could make the mountain bow
And quiver to his cavern'd base —
And what with me wouldst thou?

Montblanc ist der Fürst der Gebirgshöhn,
Sie krönten ihn wohl schon eh'
Auf felsichtem Thron und im Wolkengewand
Mit dem Stirnenband von Schnee.
Als Gurt umzieht ihn ein Forstgebiet,
Die Schneelawin' in der Hand —
Doch hält vor dem Fall der donnernde Ball
Auf mein Geheiß noch Stand.
Des Gletschers kalt rastlose Last
Rollt vorwärts Tag für Tag.
Ich hemm' allein des Eises Hast,
Lenk' auch wohl ab den Schlag.
Ich bin der Geist vom Bergesrund;

Wollt' ich's, mir nickt er zu,
Schrumpft' ein in seinen Höhlengrund —
Sag, was begehrest Du? *)

Nicht minder furchtbar und drückend ist die Größe der Darstellung in den Versen des Luftgeistes:

I am the Rider of the wind,
The stirrer of the storm;
The hurricane I left behind
Is yet with lightning warm;
To speed to thee, o'er shore and sea
I swept upon the blast:
The fleet I met sail'd well, and yet
'T will sink ere night be past.

Windrosses Herr erschein' ich hier;
Aufras't auf mein Geheiß
Der Sturm; die Windsbraut hinter mir
Glüht noch von Blitzen heiß.
In Hast einher über Land und Meer
Fegt' ich mit Sturmeswehn.
Her schwamm in Pracht eine Flotte; zu Nacht
Muß sie doch untergehn **).

Schon in der Wahl und Hervorhebung der Scenen erkennt man in Lord Byron die Hinneigung zu der Nachtseite der Natur. Nicht leicht läßt er sich eine Gelegenheit entschlüpfen, das

*) Nach Adolph Wagner's Uebersetzung.
**) Nach derselben Uebersetzung.

hoffnungsloseste Elend der Zerknirschung und Zerstörung in grassen, scheußlichen Bildern bis auf die kleinsten Züge, man könnte sagen con amore, auszumalen. Auf Leichenfeldern und in den Gruben der Verwesung sitzt seine Muse, einer Nachteule gleich, und weidet sich an dem Röcheln der Sterbenden, an hoffnungslos brechenden Augen, an dem starren Grinsen der mit einem Fluche Dahingefahrenen, ja sie verfolgt mit anatomischer Genauigkeit die menschliche Verwesung durch die ganze Stufenleiter ihrer gräßlichen Wirkungen. Wir erinnern nur an die Beschreibung des Leichenfeldes in der „Belagerung von Korinth" (V. 410 fg.), an den „Carneval der Hunde über den Todten" *), um mit dem Dichter zu reden. Über solche Scenen fliegt die reine Muse schnell hinweg, oder wenn sie darauf verweilen muß, wirft sie den Schleier darüber hin, den die Hoffnung aus dem Zauberlichte des Jenseits webt. Wer in den tiefsten und finstersten Abgrund der Phantasie des Lord Byron schauen will, der lese das Gedicht: The Darkness (die Finsterniß): **)

---

*) The lean dogs hold over the dead their carnival.

**) Eine gelungene Uebersetzung liefert der zweite Band der „Britischen Dichterproben".

A Dream, which was not all a Dream.

Ein Traum, der doch nicht ganz ein Traum war.

Unser Herz schaudert vor dem Gedanken zurück, daß ein Mensch so träumen könne, und wir glauben es dem Dichter gern, daß dieser Traum nicht ganz ein Traum war. Aber auch als Phantasie des Wachens, wie furchtbar! Da ist nichts als Finsterniß, Tod, Stille und Verwesung — kein Lüftchen, kein Strahl, keine Hoffnung zieht von oben her über die in dumpfer Nacht vermodernde Schöpfung.

Diese Darstellungsweise des Lords fließt wieder mit seinen philosophischen Weltansichten und Lebensmaximen zusammen, und diese finden wieder ihre Begründung in der Persönlichkeit des Dichters, so daß also auch bei der Kritik des Styls der Kreislauf von moralischer zu ästhetischer Betrachtung sich geltend macht. Eigentliche Mängel und Fehler des Styls sind schon oben angedeutet worden, aber auch diese, mögen sie auch noch so sehr in die Augen fallen, haben jene zauberhaft anziehende und durchdringende Gewalt, die über alle Fehler und Mängel triumphirt, und die diesem Dichter, wohin er auch wandeln mag, ein zahlloses Gefolge aus seiner und aus fremden Nationen nachzieht.

Die Popularität der Poesie des Lords gründet sich auch in dieser Hinsicht zum Theil auf Eigenthümlichkeiten, welche die Kritik nicht empfehlen kann, und welche dem persönlichen Interesse, das wir oben charakterisirt haben, in ihren Motiven verwandt sind. Das reiche, wechselvolle, bewegliche Leben des Lords hat die schönsten und würdigsten Namen der Welt — solche, die selbst in dem Ohre des Ungebildeten und Ungelehrten die tiefsten Gefühle, die edelsten Ideen vertreten — in sich aufgenommen und mit seiner Person und seiner Poesie verschlungen. Athen, Arqua, Rom und Venedig fallen in das Gebiet, über welches seine Muse herrscht; er hat Waterloo als ein Fremder, sagt ein englischer Kritiker, und Thermopylä als ein Engländer besucht*); er hat Napoleon's Fall

*) Dieser Unterschied eines Fremden und eines Engländers scheint uns unbegründet, wie denn überhaupt die Engländer in der Beurtheilung der politischen Grundsätze Lord Byron's ungerecht sind. Lord Byron mag ein schlechter Patriot sein, aber das sollte keinen Engländer bewegen, das Großartige und Consequente in der politischen Weltansicht des Lords zu verkennen. Er läßt sich durch Namen nicht imponiren und bestechen, und eine gewonnene Schlacht scheint ihm des vergossenen Blutes nicht werth, wenn durch

als ein Freund der Freiheit gefeiert und hat mit Entzücken dessen Triumphe als ein Barde des Despotismus besungen; Marie Louise, „des stolzen Östreichs trauernde Blume" *) hat in einem Theater nach ihm gefragt; junge Damen, besorgt für seine ewige Seligkeit, haben Briefe an ihn geschrieben; er hat den Hellespont durchschwommen, und nicht nach einer Hero, sondern nach Ruhm:

He **) swam for *Love*, as I for *Glory*.

Er schwamm um Lieb', und ich um Ruhm.

Ein Mann, der Ansprüche hat, Alles dieses dereinst auf seinem Grabsteine eingraben zu lassen, kann keine Ursache haben, zu fürchten, eine Beute der stummen Vergessenheit***) zu werden, wie er selbst so oft sagt, z. B.:

---

sie nichts als eben eine Schlacht gewonnen ist. Auch will er nichts von dem Jubel über einen gestürzten Tyrannen stören, wenn dieser Sturz die Menschheit zur Sklavin vieler Tyrannen gemacht hat. Eben so lösen sich die Widersprüche über Napoleon in Lord Byron's Poesie durch die Widersprüche des Zeitalters und seiner Machthaber auf.

*) Proud Austria's mournful flower.

**) Leander.

***) Dumb forget fulness.

If my fame should be, as my fortuanes are,
Of hasty growth and blight, and dull oblivion bar
My name from out the temple where the dead
Are honour'd by the nations — let it be — *)

Soll, wie mein Schicksal war, auch sein mein Ruhm,
Schnell blüh'nd und welkend — soll das Heiligthum
Vergessenheit vor meinem Namen sperren,
Wo Völker Todte ehren — sei es drum!

Das Princip des chiaroscuro erhöht ebenfalls die Gewalt der Poesie Lord Byron's. Ein dunkler Gedanke, ein finstres Bild werden hingestellt, um auf diesem Hintergrunde einer lieblichen Beschreibung, einer sanften Regung, einer freundlichen Gestalt ein desto höheres und helleres Relief zu geben. Oft zwar geschieht dieses mit zu vielem Schein der Absichtlichkeit, oft aber auch mit eben so vielem Geschick als Gefühl, wie z. B. in jener herrlichen Stanze des Childe Harold Gesang 3. St. 98):

The morn is up again, the dewy morn,
With breath all incense, and with cheek all bloom,
Laughing the clouds away with playful scorn,
And living as if earth contained no tomb. —

Der thaubeperlte Morgen ist erwacht,
Mit Rosenwangen, hauchend Balsamduft,

---

*) Childe Harold C. IV. St. 9, 10.

Und lacht in heitrem Hohn der Wolken Nacht
Hinweg, als sei auf Erden keine Gruft.

Wir kennen nichts Wahreres, Originelleres, das Gefühl eines Jeden Ansprechenderes als den Vers:

And living as if earth contained no tomb —

der durch die helle, heitere Scene wie ein stiller, nachdenklicher Todesengel fliegt. Es ist, als ob Jeder ihn schon empfunden habe, als ob Jeder ihn habe aussprechen wollen, und als ob der Dichter uns jetzt plötzlich den lange gesuchten Ausdruck in den Mund lege. Eben so glücklich hüllt er die Scenen irdischer Vergänglichkeit, die Ruheplätze historischer Melancholie in die Reize der blühenden Natur.

Where'er we tread 'tis haunted, holy ground;
No earth of thine is lost in vulgar mould,
But one vast realm of wenders spreads around,
And all the Muse's tales seem truly told,
Till the sense aches with gazing to behold
The scenes our earliest dreams have dwelt upon:
Each hill and dale, each deepening glen and wold
Defies the power which crush'd thy temples gone:
Age shakes Athena's tower, but spares gray Marathon *).

*) Childe Harold. C. II. St. 88.

Wo unser Fuß auch tritt, ist heil'ger Grund,
Im ganzen Lande kein gemeiner Kloß;
Auf dieses Wunderreiches weitem Rund
Scheint Wahrheit, was von Sängerlippen floß.
Der Macht, vor der der Glanz Athens zerrann,
Beut Feld und Wald, beut Thal und Hügel Hohn:
Athene's Tempel sank, du grünest, Marathon!

Zu den Eigenthümlichkeiten des poetischen Styls des Lords gehört überhaupt das rasche Überspringen, das grelle Nebeneinanderstellen des Entgegengesetzten, zu welcher Eigenschaft das chiaroscuro eigentlich mit zu rechnen ist. Besonders scheint der Lord etwas darin zu suchen, seine sanften und zärtlichen Gefühle in die Nachbarschaft der stärksten und männlichsten zu bringen, oder ihnen einen rauhen und wilden Hintergrund zu geben. Dadurch wirken denn diese sanften und zärtlichen Gefühle rührender auf das Gemüth des Lesers, der gewohnt ist, Weiber und Knaben weinen und zerschmelzen zu sehen, nicht aber den Mann, der den Stürmen des Meeres unbewegt trotzt, der den Ocean, wie ein kühner Reiter sein Roß, sich aufbäumen läßt, der den Hellespont durchschwimmt, der auf Rom's und Athens Ruinen die Vergänglichkeit irdischer Freuden und Leiden überdacht hat. Ein Beispiel genüge für viele:

Is thy face like thy mother's, my fair child,
Ada, sole daughter of my house and heart?
When last I saw thy young blue eyes they smiled,
And then we parted, not as now we part,
But with a hope —
Awaking with a start,
The waters heave around me, and on high
The winds lift up their voices etc. etc.

Ada, gleicht dein Gesicht der Mutter jetzt,
Mein einzig Kind im Herzen und im Haus?
Als ich dein blaues Auge sah zuletzt,
Da lächelt' es, und hoffend zog ich aus —
Wie anders heut'! —
Erwachend fahr' ich auf,
Und um mich schwell'n die Wogen, und die Winde
Erheben heulend ihre Stimmen —

und in der folgenden Stanze:

Once more upon the waters! yet once more!
And the waves bound beneath me, as a steed,
That knows his rider. Welcome to their, roar!
Swift be their guidance, wheresoe'er it lead!
Though the strain'd mast should quiver as a reed,
And the rent canvas fluttering strew the gale
Still must I on.

Noch einmal auf die Wasser denn hinaus!
Und gleich dem Roß, das kennt den Reiter, springt
Die Woge unter mir. Heil dem Gebraus!
Nur schnell, wohin sie auch den Pilger bringt!
Ob knickt, wie Rohr, der überstrengte Mast,
Ob auf der Flut zerriss'ne Segel flattern,
Doch muß ich fort.

Diese Anfangsverse des dritten Gesanges des Childe Harold gehören zu den rührendsten, die wir von Lord Byron kennen, und die weiche, in Zärtlichkeit hinschmelzende Anrede des Vaters an seine einzige, ihm durch die Scheidung von der Mutter entrissene kleine Tochter wird noch um Vieles ergreifender durch die plötzliche Entrückung des Sprechers in die Stürme des Oceans. Eben so hat der Dichter unmittelbar vor den liebevollen herzlichen Versen, womit er diesen Gesang schließt, und welche an dieselbe Tochter gerichtet sind *), seine misanthropischen Gesinnungen in zwei Stanzen ausgesprochen:

I have not loved the world, nor the world me.

Ich liebte nicht die Welt, noch die Welt mich.

Es scheint uns, daß dieses Benutzen der Contraste mehr der Beredsamkeit und Declamation anstehe, als für die Poesie zu empfehlen sei. Überhaupt opfert Lord Byron nicht selten die

---

*) St. 115 u. fg.:
My daughter, with thy name this song begun,
My daughter, with thy name thus much shall end
etc. etc.

Mit deinem Namen, Kind, begann das Lied,
Mit deinem Namen, Kind, soll's enden auch.

reine, so zu sagen sich selbst unbewußte Schönheit und Unschuld der Poesie dem glänzenden, gesuchten Schmucke declamatorischer Beredsamkeit auf. Er findet hierin manche Vergleichungspunkte mit Tasso, dessen Declamation aber einigermaßen in dem Charakter der ganzen italienischen Poesie ihre Begründung und Entschuldigung findet. Lord Byron steht einzelner unter seinen Landsleuten, welche wahre und ganze Gefühle nicht in die pomphaften Falten und Wogen eines Rhetormantels einzuhüllen gewohnt sind. Jede Declamation macht die Wahrheit des Ausgesprochenen verdächtig; und so stehen wir denn wieder auf dem Punkte, wo die ästhetische Beurtheilung des Styls in die moralische des persönlichen Charakters des Lords übergehen will.

Zum Schlusse noch einige Bemerkungen über die Charaktere der Helden und Heldinnen der Gedichte des Lords. Seine Frauen sind alle von schöner, glänzender Bildung, jedoch ohne besonders eigenthümliche Züge. Sie alle ergötzen und reizen den Mann, sie können auch wohl Entzücken in seiner Brust erwecken, und so lieben sie, blenden und sterben. Ihr Ideal ist immer im Orient zu suchen:

Where the virgins are soft as the roses they twine *).
Wo die Jungfrauen zart, wie die Rosen im Kranz.

Sie sind Huris, welche die Freuden der Sinnlichkeit mit himmlischen Reizen vergöttern. Sie sind mild, schweigsam, hingebend, Geschöpfe, wie der Mann sie zum Genusse ungetrübter Seligkeit nur wünschen kann, wie sie aber Wenige zu Begleiterinnen auf dem Pfade des irdischen Lebens erwählen würden. Sie haben alle liebliche Schwachheiten ihres Geschlechts und alle Macht, welche körperliche Reize üben können; ihre Blicke wechseln in Sonnenglanz und Mondenschimmer und sind am unwiderstehlichsten im matten Scheine der Nacht; sie seufzen mehr als sie sprechen, und ihre Seufzer gleichen dem Flüstern des Abendwindes; ihre ganze Existenz ist ihre Schönheit und ihre Liebe. Aber vergebens suchen wir in Lord Byron's Frauen nach Spuren und Zügen von jener Zärtlichkeit der Liebe, die in den Tiefen der Seele wohnt und mit dem Willen und der Vernunft in Eintracht lebt; von jener in der Erkenntniß männlicher Größe und Würde sich aufopfernden und unterwerfenden Weiblichkeit; von jener innigen und vollständigen Vereinigung

*) „Bride of Abydos", Vers 14.

des Lebens, welche dem ehelichen Bande Werth und Festigkeit gibt und die Vergänglichkeit irdischer Triebe durch höhere Weihe besiegt.

Haidee im Don Juan ist vielleicht Lord Byron's bestes weibliches Bild. Ihre Zärtlichkeit scheint aus einer Tiefe der Seele zu fließen, die wir in den übrigen Heldinnen seiner Gedichte nicht ahnen; ihre Gefühle sind edel und erheben sie wie eine Königin über Lord Byron's weibliche Welt.

Sein Ideal weiblicher Schönheit und Liebenswürdigkeit läßt sich wohl am deutlichsten aus folgender Beschreibung Zuleika's abnehmen (Bride of Abydos V. 158 fg.):

Fair, as the first that fell of womankind,
When on that dread yet lovely serpent smiling,
Whose image then was stamped upon her mind —
But once beguiled — and ever more beguiling;
Dazzling, as that, oh! too transcendant vision
To Sorrow's phantom-peopled slumber given,
When heart meets heart again in dreams Elysian,
And paints the lost on Earth revived in heaven —
Soft as the memory of buried love;
Pure as the prayer which childhood wafts above;
Was she —
Who hath not proved, how feebly words essay,
To fix one spark of Beauty's heavenly ray?
Who doth not feel, until his failing sight
Faints into dimness with its own delight

His changing cheek, his sinking heart confess
The might — the Majesty of Loveliness?
Such was Zuleika — such around her shone
The nameless charms unmarked by her alone;
The light of love, the purity of grace,
The mind, the Music breathing from her face,
The heart whose softness harmonized the whole —
And, oh, that eye was in itself a Soul!
Her graceful arms in meekness bending
Across her gently-budding breast —

Schön war sie wie die erste Sünderin,
Die, jener Schlange süßem Gift erliegend,
Ihr Bild fest eingeprägt behielt im Sinn —
Einmal betrogen, immer dann betrügend;
Entzückend, gleich der himmlischen Erscheinung,
Vor der des Kummers Larven all zergehn,
Wenn Herzen in elysischer Vereinung,
Was sie beweint auf Erden, wiedersehn;
Sanft, wie begrabner Lieb' Erinnerung,
Rein, wie des kindlichen Gebetes Schwung,
War sie —
Wie schwach die Worte sind, wer weiß es nicht,
Zu fassen Einen Strahl von solchem Licht?
Wer fühlt es nicht, bis daß mit Dunkelheit
Den Blick umhüllt die eigne Seligkeit,
Wie laut des Herzens Angst, der Wangen Brennen
Der Schönheit Macht und Majestät bekennen?

So strahlt sie in namloser Reize Schein,
Die unbemerkt geblieben ihr allein —
Der Anmuth Lauterkeit, der Liebe Licht,
Musik, die weht aus ihrem Angesicht,
Das Herz, das Alles so harmonisch eint,

Das Aug', in dem die ganze Seele scheint,
Die Arme reizend sich verschlingend
Um ihre knospenzarte Brust. —

Eben so reizend und nicht weniger umständlich ist die Beschreibung der Leila im Gedichte: „The Giour" (V. 473 fg.) und andrer Heroinnen des Lords; aber vermag diese Beschreibung wohl mehr, als das unbestimmte Bild einer zarten, schwachen Schönheit uns vor Augen zu stellen, das durch keinen charakteristischen Gesichtszug sich von einem andern unterscheidet? Man nehme diesen Frauen ihre Namen Zuleika und Leila, und wie sie heißen mögen, und etwa eine Auszeichnung in dieser oder jener Farbe, und sie fließen wesenlos in einander. Eben so wenig, wie es dem Lord gelingt, bestimmte und sichere Persönlichkeiten der Frauen zu zeichnen, versteht er es auch, sie durch Charakterhaltung aus der allgemeinsten Natur und Weise ihres Geschlechts hervorzuheben. In gleichen Verhältnissen würde fast jede so leben und handeln, wie die, welche eben in dieser oder jener Erzählung auftritt, und man könnte diese Heldinnen mit veränderten Namen leichtlich aus einer in die andere Begebenheit versetzen, ohne dadurch den Verlauf der Fabel zu verändern. In der Schwachheit ihrer Natur und der Bewußt-

losigkeit ihres Herzens sind sie sich fast alle gleich: was sie unterscheidet, sind die Umstände, die freundlich oder feindlich auf sie einwirken.

Noch unsicherer sind die Charakterzeichnungen der Helden des Lords, und auch noch einförmiger. Der Giour, der Corsar, Alp, der Renegat imponiren allerdings beim ersten Auftritt, theils durch die großartigen oder glänzenden Verhältnisse, welche sie umgeben, theils durch eigene Fülle und Kraft der Natur. Sie sind tapfer, rachsüchtig, unglücklich, unbiegsam; sie alle lieben, fechten, verzweifeln und sterben. Was aber ihre Gesichtszüge wie ihren Charakter schwankend und oft widersprechend macht, ist die schon oben berührte Einmischung der Persönlichkeit des Dichters in die Denkart und Handlungsweise seiner Helden. Dieses Verfahren bewirkt jenes flimmernde Ineinanderschweben zweier Bilder, welches schwachen Augen bei einem langen, starren Hinblicke auf Einen Gegenstand zu begegnen pflegt. Manfred und Lara allein möchten hier als Ausnahmen angeführt werden können, besonders der letztere, dessen Bild und Charakter sich in eigenthümlichen Formen und Zügen erhalten; und die beiden Gedichte, welche nach ihnen benannt sind, scheinen uns die glücklichsten Schöpfungen des Lords.

Aber glänzen und glühen nicht alle Gedichte des Lords von dem Feuer des Genies? — Man kann über ihre Fehler und Gebrechen mancherlei sprechen; aber ihrer Gewalt, ihrem Zauber mag Keiner widerstehen; sie wirken augenblicklich, wie mit elektrischer Kraft, der auch der Kritiker, indem er kritisirt, nicht entgehen kann, wie ein Naturforscher, der einen elektrischen Fisch zergliedert, während der Arbeit dessen Schläge fühlen muß *). Lord Byron ist Dichter, wenn je Einer diesen Namen verdient hat, und ihn einen schlechten Dichter zu nennen, wäre eigentlich ein Widerspruch; er ist Meister in seiner Art, und nicht gegen seine Meisterschaft in der Dichtkunst, sondern gegen die Art und Weise, in welcher er diese geltend macht, haben

*) Was Lord Byron von seinem Helden Lara (Lara, V. 371 fg.) sagt, paßt trefflich auf ihn selbst:

None knew, nor how, nor why, but he entwined.
Himself perforce around the hearers mind.

Er schlingt, man weiß nicht wie, und nicht warum,
Gewaltsam sich um aller Hörer Herzen.

Und weiter unten:

From the breast
He forced an all unwilling interest.

Theilnahme zwingt er gegen unsern Willen
Aus unsrer Brust heraus.

wir gesprochen. Wir haben ferner behauptet, daß er sich unnützer und unwürdiger Mittel bediene, diese seine Meisterschaft in weiteren und breiteren Ruf zu setzen, als wahrer Ruhm dessen bedarf. Dennoch geben Beppo und Don Juan, die diesen letzten Vorwurf besonders begründen, wieder die wunderbarsten Beweise der Biegsamkeit und Gewandtheit seiner poetischen Kraft.

X.

Über die Gedichte des Thomas Moore.

Die neueste englische Poesie steht mit unserer vaterländischen in so vielseitiger Wechselwirkung und ist uns durch Übersetzungen und Nachahmungen aller Art so nahe geführt worden, daß, wenn man es sich zur Aufgabe macht, die wichtigsten Erscheinungen im Felde der deutschen Literatur nicht in abgesonderter Einzelheit, sondern in ihrem Zusammenhange mit dem Ganzen der wissenschaftlichen oder poetischen Cultur zu prüfen und zu würdigen, man sich bewogen fühlen muß, den kritischen Gesichtskreis über das kunstverwandte Britannien auszudehnen, wenn es auch nur deshalb geschähe, um manches Einheimische dadurch in seinem Ursprunge, seiner Verbindung und seinen Folgen vollständig aufzufassen.

Die englische Poesie hatte sich bis gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts in einer, dem

gefälligen und weltgerechten Geiste des französischen Geschmacks viel verdankenden Form bis zur Erschlaffung und Erstarrung erschöpft. Die große Natur der englischen Nationalpoesie, deren reichste und kräftigste Blüte in Shakspeare zur Erscheinung kam, hatte sich allmälig seit Dryden und noch mehr unter Pope's und Addison's Anführung jener eleganten Kunst zu befleißigen angefangen, welche die Franzosen, als Bewahrer und Fortpflanzer des alten classischen Geschmacks, gern von den Griechen und Römern ableiten möchten; jener Kunst, deren allgemeine Gültigkeit und Verständlichkeit in dem entschiedensten Widerspruche mit dem Geiste des Alterthums steht, welcher durch nationale Kraft und Schönheit wirkt, während jene eine kosmopolitische Tendenz verfolgt. Ihr kosmopolitisches Streben ist aber freilich nicht ohne eigne und selbstische Nationalität und stimmt insofern mit den Plänen der französischen Politik seit dem Zeitalter Ludwigs XIV. zusammen, welche Paris gern zum Sitze einer Oberaufsicht über das gebildete Europa in Sachen des Staats, der Wissenschaft und der Kunst gemacht hätte. Die englische Poesie behielt indessen in der neuen, ihr fremdartigen Kunstübung noch genug von ihrer

angestammten Volksnatur übrig, um sich in charakteristischer Freiheit sowohl von der französischen Schule als von deren Nachbetereien in andern Ländern zu unterscheiden; und selbst die entschiedensten Jünger des französischen Geschmacks konnten in den ängstlichsten Nachbildungen der fremden Form doch des nationalen Anstrichs von melancholischer Sentimentalität und satirischem Ernst nicht ganz Herr werden. Aber je mehr sich die nationale Anlage der englischen Poesie der französischen Form widersetzte, desto unvollkommener und ungleicher mußten die Erscheinungen ausfallen, in denen diese beiden Gegensätze sich vereinigt zeigten; und ein unsicheres Hin- und Herschwanken, in welchem bald die Form, bald der Geist, bald Frankreich, bald England vorherrscht, bewegt die britische Musenkunst und läßt sie nirgends zu der ruhigen Gediegenheit gelangen, zu welcher Shakspeare ihr den einzig sichern Weg gezeigt und geöffnet hatte.

Eine Revolution, welche die englische Poesie von ihrer äußersten Oberfläche bis in ihre innerste Tiefe erschütterte, war das einzige Mittel, ihre abgestumpften und zerflossenen Lebenskräfte wieder zu sammeln und zu reizen. Diese Revolution fällt in den Anfang des laufenden Jahr-

hunderts, und obgleich aus dem gährenden Kampfe, welcher die zerstörenden und die schöpfungslustigen Elemente durcheinanderwirrt, noch keine Beruhigung und Befriedigung hervorgegangen ist, so ist es doch auch in der Bewegung selbst nicht zu verkennen, daß sie an und für sich, welches auch ihr endliches Ziel und Ergebniß werden mag, heilsam und fruchtbar wirkt. Es haben sich aber in dieser Erschütterung des englischen Parnasses vorzüglich drei Richtungen bemerklich gemacht: die eine kommt aus dem nationalen Alterthume her und ringt mit frommer Begeisterung nach der Wiederherstellung einer großen untergegangenen Welt, deren Trümmer sie zu musivischen Arbeiten zusammenfügt. An der Spitze dieser Richtung steht Walter Scott. Ihr entgegen stürmt ein revolutionnairer Geist über Altes, Herkömmliches und Gegenwärtiges hinweg; sein Wort heißt Vorwärts, und seine Bahn kennt keine Grenzen. Aus allen Zonen möchte er Blüten und Lichter rauben, um aus ihnen ein nie gesehenes Zauberbild zu gestalten, welches blenden, verlocken und erschrecken soll; und hat er die Erde durchschweift, so greift er mit gigantischem Übermuthe in die Hölle und den Himmel hinein, als wären sie beide nur für seine

Poesie da. Der Repräsentant dieser Schule ist Byron. Die dritte Richtung schimmert und glüht aus den Wunderschachten des heiligen Orients hervor, die kalte und karge Welt des Nordens mit der Fülle ihrer strahlenden Edelsteine und Perlen und mit dem Balsam ihrer Blüten überschüttend und die trüben romantischen Nebel mit den Regenbogenfarben des Aufgangs besäumend. Keiner ist würdiger, diese letzte Richtung zu vertreten, als Thomas Moore, obgleich er eben so wenig der erste als der einzige ist, welcher der orientalischen Muse auf dem englischen Parnasse gehuldigt hat.

Reisen und Niederlassungen in dem Oriente haben den Engländern eine nähere und lebendigere Ansicht dieser fernen Wunderwelt eröffnet als andern Nationen, und es ist nicht zu verkennen, daß ihre Poesie an dergleichen Entdeckungen und Eroberungen Antheil nimmt und ihr ideales Gebiet durch sie erweitert. Dazu kommt das mit diesen orientalischen Beziehungen und Verhältnissen theils nothwendig, theils wenigstens anziehender gewordene und erleichterte Studium der Sprache und Literatur der bedeutendsten Völker des alten Morgenlandes, wodurch, neben der wirklichen Ansicht ihrer Natur und ihres Lebens,

auch die poetische Abspiegelung derselben in dem Geiste einer nationalen Betrachtung und Empfindung gewonnen wird. Solchen Anregungen müssen wir es zuschreiben, daß die neueste englische Poesie sich mit einem entschiedenen Hange nach dem Orient hinneigt, und daß dieser Hang ihr weniger fremd und gezwungen ansteht als ähnlichen Bestrebungen in andern Ländern. Der Engländer ist gleichsam im Orient wie zu Hause, und die englische Muse theilt das Recht dieser Einbürgerung an den Küsten des indischen Oceans. Der gekrönte Hofdichter Robert Southey ist der wichtigste Vorläufer des Thomas Moore auf der Bahn, deren schönsten Kranz dieser durch sein Gedicht „Lalla Rookh" errungen hat. Dieses Werk hat Southey's orientalischer Muse einen großen Theil ihres Beifalls und Rufes geschmälert und die Gedichte „Thalaba" und „Kehanna" fast in Vergessenheit gebracht.

Thomas Moore ist ein geborner Irländer *), welcher sich dem englischen Publicum zuerst durch eine glückliche Übersetzung des Anakreon und einige eigne Versuche in der leichten erotischen Gattung empfahl, welcher jener alte Grieche den Na-

*) Geboren in Dublin den 28 Mai 1780

men Anakreontischer Lieder gegeben hat *). In diesen Liebesgedichten schwankt Moore zwischen der Sinnlichkeit des classischen Alterthums und einer ihm angebornen hellen und warmen Gemüthlichkeit, deren Geist durchaus modern ist; aber dieser unentschiedene Zwiespalt hat ihn nicht verhindert, der Form seiner geistreichen und zarten Tändeleien die zierlichste Vollendung zu verleihen. Sein berühmtes Gedicht Lalla Rookh erschien im Jahre 1817 und hatte bis zum Schlusse des folgenden Jahres schon acht Auflagen erlebt. Neben diesem haben wir sein zweites orientalisches Gedicht: „The loves of the angels", zu berücksichtigen; und zum Schlusse unseres Aufsatzes wollen wir auch Moore's Charakter, als patriotischen Lyrikers, nach seinen „Irish melodies" zu entwerfen versuchen **).

*) Diese Poems gab Moore unter dem Namen eines verstorbenen Thomas Little heraus, vielleicht mit Beziehung auf seine kleine, zierliche Figur.

**) Weniger bedeutend und charakteristisch in der englischen Poesie scheinen uns Moore's satirische und didaktische Arbeiten. Ein vollständiges Verzeichniß seiner Werke wird den Liebhabern der englischen Literatur nicht unwillkommen sein:

The Odes of Anacreon, translated into English verse, with notes. 1800, und seitdem oft wiederholt.

Der Inhalt des Gedichts Lalla Rookh ist zu allgemein bekannt, als daß es nöthig wäre, hier davon ausführlich zu sprechen. Das Ganze besteht aus vier poetischen Erzählungen oder Romanzen, welche durch eine prosaische Einfassung zusammengehalten werden, eine Form, welche dem Orient entlehnt ist*) und auch schon viel

---

Poems by the late Thomas Little. 1801. 11. Ausg. 1813.
A candid appeal to public confidence, or considerations on the dangers of the present crisis. 1803.
Epistles, odes and other poems, 1806.
A letter to the roman Catholics of Dublin. 1810.
Intercepted letters, or the twopenny post bag, by Thomas Brown the younger. 1812. (vierzehnmal aufgelegt.)
Irish melodies. Erst einzeln in sieben Nummern mit der Musik. Dann zusammen, ohne Musik. 1821.
Poems from the Portuguese of Camoens. 1813.
A series of sacred songs, duetts and trios. 1816.
Lalla Rookh. An oriental romance. 1817.
The fudge family in Paris. Edited by Thomas Brown the younger. 1818. Auch einige andere satirische Flugblätter werden dem Thomas Moore zugeschrieben, z. B. die famösen Fables from the holy Alliance. 1823.
The loves of the angels. A poem. 1823.
Thomas Moore ist auch Herausgeber der „Works of Richard Brinsley Sheridan", 1821, und der „Memoirs of the life of captain Rock", 1824.

*) Man denke nur an „Tausend und eine Nacht".

früher in italienischen Novellensammlungen, namentlich in dem „Decamerone" des Boccaccio, nachgeahmt worden ist. Der kleine und sehr einfache, den vereinigenden Rahmen der vier Romanzengemälde bildende Roman ist leicht und launig behandelt und tritt, wie billig, gegen die poetischen Hauptbestandtheile in den Schatten des Hintergrundes. Seine Anlage ist geschickt, und seine Verknüpfung mit den Romanzen neu und interessant, ohne unnatürlich und gezwungen zu scheinen. Lalla Rookh, die Tochter des Großmoguls Aurungzebe, verlobt mit einem bucharischen Prinzen, wird von einer glänzenden Gesandtschaft ihres Bräutigams aus Delhi abgeholt und nach Kaschemir begleitet, wo die Vermählung gefeiert werden soll. Auf den Rastplätzen unterhält ein junger schöner Dichter in dem Gefolge der Gesandtschaft die Prinzessin mit dem Vortrage jener poetischen Erzählungen und gewinnt durch den Zauber seiner Gestalt und seiner Kunst das Herz derselben. Endlich tritt im Palaste der Vermählung der geliebte fremde Sänger ihr als bucharischer Prinz und Bräutigam entgegen, und mit dieser Scene schließt das Ganze. Die komische Person in diesem kleinen Romane ist der Oberkammerherr der Prinzessin,

ein ceremonieller Hofkritikus, welcher an der Originalität der prinzlichen Poesie ein großes Ärgerniß nimmt, natürlich ohne den maskirten Sänger für mehr zu halten, als dieser scheinen will.

Die Romanzen sind es also, aus welchen wir den poetischen Charakter des Thomas Moore entwickeln müssen. Die erste, The veiled prophet of Khorasan, stellt einen falschen Propheten dar, welcher sich durch sein geheimnißvolles Wesen und mancherlei sinnliche Gaukeleien als einen Gesandten des Himmels geltend macht und allmälig großen Ruhm, Glanz und Anhang gewinnt. Sein Angesicht ist aber so furchtbar häßlich, daß er, um die Gläubigen nicht abzuschrecken, sich nur mit einem Silberschleier verhüllt sehen läßt, unter dem Vorwande, daß kein Sterblicher im Stande sei, den strahlenden Schimmer seiner Stirn zu ertragen. Seinem Äußern entspricht der höllische Charakter seines Innern, in welchem Üppigkeit, Herrschsucht und Grausamkeit vorwalten. Daher die blendende Pracht seines Aufzuges und die wollüstige Festlichkeit seines Harems, in welchem die blühendsten Schönheiten des Orients als Bräute des Himmels seinen Plänen und seinen Leidenschaften dienen müssen. Unter ihnen ist Zelica, die Heldin der Romanze.

Sie hat sich in das vermeinte Kloster des Propheten begeben, um in gottseliger Abgeschiedenheit ihren geliebten Azim zu beweinen, welcher, wie sie wähnt, auf dem Schlachtfelde geblieben sei. Sie wird ein Opfer der Verführung des Propheten und enttäuscht. Bald darauf erblickt sie durch die Vorhänge des Harems ihren als todt beklagten Azim vor dem Propheten knien. Der Betrüger will sich ihrer nunmehr als eines Werkzeuges bedienen, um den Azim ganz für seine Lehre zu gewinnen. Aber Zelica entdeckt dem Neubekehrten die höllischen Gaukeleien und Ränke des Verschleierten, und Azim entflieht zu dem Khalifen. An der Spitze eines Heeres kehrt er zurück und schlägt die fanatische Rotte. Der Prophet schließt sich in eine Festung ein, vergiftet in der letzten Verzweiflung den Rest seines Haufens und stürzt sich in einen Brunnen voll flammenden Weingeistes. Zelica nimmt seinen Schleier auf und erscheint in dieser Hülle auf der Mauer. Azim zielt nach dem Propheten und trifft seine Geliebte. Die Gefallene fällt, wie sie gehofft und geahnet hat, durch die Hand der Liebe. Azim wird ein Einsiedler und stirbt im entzückten Anschauen des Bildes seiner verklärten Zelica.

Die zweite Romanze, Paradise and the Peri, führt eine Peri, ein gefallenes Mittelgeschöpf zwischen Engel und Menschen, auf die Scene. Sie steht weinend vor den Pforten des Paradieses, welches ihr sündiges Geschlecht verscherzt hat. Da erschallt die Stimme eines Engels und verheißt ihr Aufnahme in den himmlischen Wohnplatz, wenn sie eine Gabe bringen wolle, die dem Himmel die theuerste sei. Sie geht zur Erde, findet einen Krieger, der für sein Vaterland verblutet, und bricht einen Grashalm ab, an welchem ein Tropfen dieses Opferblutes hängt. Diesen reicht sie dem Engel; die Pforten des Paradieses bleiben verschlossen. Die zweite Gabe, welche sie bringt, ist der letzte Seufzer einer treuen Liebenden, welche ihren von der Pest befallenen Bräutigam in der Stunde des Todes und mit ihm den Tod umarmt. Aber auch diesem Sühnopfer öffnen sich die Pforten des Paradieses nicht. Endlich naht sie mit der ersten Thräne eines reuigen Sünders, und der Himmel ist versöhnt.

Die dritte Romanze glüht von feurigem Patriotismus. The Fire-worshippers, die Gheber, kämpfen den letzten rühmlichen Kampf für die Freiheit ihres Vaterlandes und ihrer Religion gegen die mohammedanischen Eroberer. Die Hel-

den werden in ein unzugängliches Gebirge am persischen Meerbusen zurückgedrängt. Hafed, ihr Anführer, trotzt von diesem Schlupfwinkel aus den von abergläubischem Schrecken verblendeten Mohammedanern, die ihn für einen höllischen Geist halten. Auf einer Klippe lodert das heilige Feuer der Gheber, und alle Verehrer desselben haben geschworen, sich lieber in den Flammen des göttlichen Urlichts zu verbrennen, als den Arabern dienstbar zu werden. Diese glänzende Katastrophe wird endlich durch mancherlei romantische Begebenheiten und Verhältnisse herbeigeführt. Hafed gewinnt nämlich das Herz einer jungen arabischen Schönen, welche er zum ersten Mal erblickt hat, als er den einsamen Felsen, auf welchem die Burg des feindlichen Emirs steht, zu erklimmen wagt, um den Feind seines Vaterlandes und seines Glaubens zu tödten. Statt des Vaters begegnet ihm die Tochter. Die Leidenschaft für den Unbekannten zehrt an der Lebensblüte des Mädchens, und als sie entdeckt hat, w e n sie liebt, zerreißt ein wilder Kampf zwischen Religion und Liebe, Pflicht und Gefühl, ihr weiches Herz. Sie entdeckt dem Geliebten, daß ihr Vater durch Verrath den Zugang zu dem Gebirge der Gheber gefunden habe, und beschwört

ihn, mit ihr zu fliehen. Aber der Held besteht den heißen Angriff der Liebe wie ein Verzweifelter und folgt dem Rufe des Vaterlandes und der Religion. Die Überzahl der Araber bestürmt den entdeckten Eingang in den Zufluchtsort der Gheber. Nach langem, blutigem Kampfe stürzen die Erschöpften sich in ihr heiliges Feuer. Hafed hebt seinen letzten, todt hinsinkenden Freund auf den Holzstoß neben dem Altare, zündet ihn an, schwingt sich triumphirend selbst in die Flammen und stirbt mit dieser letzten Anstrengung, noch ehe das Feuer seine Glieder versehrt hat. Hinda, die Araberin, erkennt von ihrem Schiffe aus den in den Flammen verklärten Hafed und stürzt sich in die vom Widerscheine des Todtenbrandes erhellten Fluten.

The light of the Haram ist die bunteste und lichteste der vier Romanzen. Das Rosenfest wird in dem Thale Kaschemir gefeiert. Die Sultanin Nurmahal, das Licht des Harems, entzweit sich mit ihrem Gemahl, und gekränkt durch dessen Kälte, fragt sie einen Zauberer um Rath, wie das Herz des Entfremdeten wiederzugewinnen sei. Der Zauberer läßt der Sultanin durch einen Geist ein Lied lehren, welches unwiderstehlich ist, und Nurmahal trägt diesen Wunderge-

sang unter einer Maske ihrem Gemahle vor. Der entzückte Sultan stürzt in die Arme der Sängerin, und Nurmahal hebt die Maske.

Schon in der skizzirten Inhaltsanzeige dieser Romanzen, wenigstens der drei ersten, wird jeder, der den Geist des Orients nicht blos aus europäischen Gedichten oder Romanen kennt, etwas entdecken, was mehr westlich als östlich aussieht und anspricht. Die romantische Aufopferung der Liebe in der ersten und dritten Romanze und die moralische Sentimentalität in der zweiten ähneln den Blumen des orientalischen Himmels so wenig, wie Birken und Vergißmeinnicht. Betrachten wir alsdann den Geist der Darstellung dessen, was in seinem Stoffe orientalischer ist, so wird uns auch dieses nicht ohne occidentalische Beimischung erscheinen. Die Empfindung des erzählenden Dichters nicht allein, sondern auch fast alle Gefühle, Motive und Äußerungen in den Charakteren, die er uns vorführt, die Leidenschaften, das Raisonnement, das Gewissen und die Kämpfe, welche diese mit einander zu bestehen haben, gehören dem europäischen, ja dem englischen und zum Theil dem irländischen Boden an. Die Seele der ganzen Dichtung ist demnach westlich, romantisch, sentimental, oder

wie man die Gegensätze des Orients in diesen Beziehungen sonst noch benennen will. Der Körper aber, die Hülle dieser Seele, ist orientalisch in Färbung und Beleuchtung, und man könnte in dieser Rücksicht das Gedicht Lalla Rookh mit dem großen prächtigen Maskenfeste vergleichen, zu welchem es vor mehrern Jahren in Berlin Veranlassung und Stoff gegeben hat. Nordische Herren und Damen mit nordischen Herzen und Sinnen unter orientalischem Kleiderschmuck; aber aus den Hüllen und Banden der persischen und indischen Blüten, Steine und Perlen leuchten hier und da seelenvollere blaue Augen hervor, als der Orient aufzuweisen hat. Wie hat aber Moore diesen Contrast zwischen Europa und dem Orient in seinem Gedichte so verschmelzen können, daß es uns in seiner weströstlichen Bildung nicht wie ein zwitterhaftes Wesen zurückstößt? Diese Frage dürfen wir nicht unberücksichtigt lassen, und ihre Beantwortung ist nicht schwer. Es ist die elegante Ökonomie der europäischen Form, welche die widerstrebenden Elemente der Dichtung als vereinigendes Element umschlingt und zusammenordnet. Durch diese Form, welche von der ungeheuer ausschweifenden Fülle des Orients eben so weit entfernt ist, wie von der kargen und kal-

ten Enthaltsamkeit des Nordens, und auf diese Weise in der mittlern Region zwischen dem geistigen und körperlichen Elemente der Dichtung schwebt, zieht Eins das Andere an sich, und der asiatische Orient spricht uns nun heimischer und vertrauter, der vaterländische Occident interessanter und lebendiger an. In diesem Sinne ist kein Wort bezeichnender für Moore's orientalische Gedichte, als das von Göthe geltend gemachte: westöstlich.

Die vierte Romanze hat, wenn wir ihren Stoff an und für sich betrachten, durchaus nichts, was dem Orient widerspricht. Aber da ihre Behandlung mehr lyrisch als episch ist, so wird sie durch ihre subjective Unterlage nicht weniger als die übrigen in die europäische Westwelt herübergezogen.

Nun findet sich aber allerdings in dem poetischen Geiste des Thomas Moore manche Saite, deren Klang unter dem orientalischen Himmel fast wie einheimisch oder doch verwandt zu tönen scheint. Die helle und warme Heiterkeit seiner Empfindung, das bilderreiche Spiel seiner Phantasie und die lebendige und zarte Beweglichkeit seiner Auffassung der Natur neigen sich dem Orient zu und fühlen sich in dieser Zauberwelt so wohl und un-

befangen, wie unter einem vaterländischen Himmel. Aber ein inniger und sanfter Zug des Herzens klagt dennoch zuweilen sehnsüchtig und schwermüthig durch die orientalischen Gesänge des englischen Dichters, wie eine Stimme aus der fernen Heimath, und unter diesem Anhauche trübt sich hier und da der Glanz der orientalischen Farben und Lichter. Sehr richtig hat Sheridan schon vor der Erscheinung der Lalla Rookh von ihrem Dichter gesagt: „Es gibt kein menschliches Wesen, welches von seinem Herzen so viel in seine Phantasie legen kann, wie Moore es thut". Und mit prophetischer Kritik bezeichnet Lord Byron in seiner Zueignung des „Korsaren" den west-östlichen Charakter der orientalischen Muse seines Freundes. „Man sagt", heißt es dort, „daß gegenwärtig ein Gedicht Sie beschäftigt, dessen Scenen in den Ländern des Sonnenaufgangs liegen sollen. Niemand wird gewiß solchen Scenen mehr Gerechtigkeit widerfahren lassen als Sie. Die Drangsale Ihres eigenen Landes, der hochherzige und stolze Geist seiner Söhne, die Anmuth und das Gefühlvolle seiner Töchter werden uns darin begegnen. Ihre Phantasie wird eine wärmere Sonne, einen unbewölkteren Himmel, als Irland hat, erschaffen; aber Wildheit, Zart-

heit und Originalität ist ein Theil desjenigen, was Ihren Nationalanspruch auf orientalische Abkunft begründet." *)

Diese Bemerkung des Lord Byron führt uns auf das zurück, was wir oben schon vorläufig über den irländischen Nationalgeist in dem orientalischen Gedicht angedeutet haben. Der feurige Patriotismus der dritten Romanze spricht uns vornehmlich als irländisch an, und die Gefühle der Aufopferung für das Vaterland, auch ohne alle Hoffnung, es zu retten und zu erhalten, der ungebeugte Stolz der Freiheit gegen die Übermacht der Unterdrückung, das treue Umfassen der letzten Trümmer altväterlicher Satzungen und Sitten: diese Grundtöne klingen eben so laut durch die genannte Romanze, wie durch die Irish melodies; und zwar dort nicht allein aus dem Munde des erzählenden Dichters, sondern auch aus den Vorstellungen, Empfindungen, Betrachtungen und andern Motiven der Charakterentwickelung seines Haupthelden und der ihn um-

---

*) Bekanntlich gründen die Irländer auf Sprachähnlichkeit mit dem Chinesischen, Japanesischen und besonders mit dem sogenannten Punischen phantastische Ansprüche orientalischer Herkunft ihres Volkes.

gebenden Genossen. Wir erinnern nur an einige Stellen:

Her (Iran's) throne had falln, her pride was crush'd,
Her sons were willing slaves, nor blush'd,
In their own land — no more their own —
To crouch beneath a stranger's throne.
— — — — — — — — —
— — — — — — — — —
— — — — — — — — —
Yet has she hearts, mid all this ill,
O'er all this wreck high buoyant still
With hope and vengeance, hearts that yet,
Like gems, in darkness issuing rays
They 've treasur'd from the sun that's set,
Beam all the light of long lost days. etc. etc. etc.

Die folgenden Worte kommen aus dem Munde des Hafed:

— Here at least are arms unchain'd,
And souls that thraldom never stain'd;
This spot at least no foot of slave
Or satrap ever yet profan'd;
And though but few, though fast the wave
Of life is ebbing from our veins,
Enough for vengeance still remains.
As panthers, after set of sun,
Rush from the roots of Lebanon
Across the dark-sea robber's way,
We 'll bound upon our startled prey;
And when some hearts that proudest swell
Have felt our falchion's last farewell;
When Hope's expiring throb is o'er,

And ev'n Despair can prompt no more,
This spot shall be the sacred grave
Of the last few, who, vainly brave,
Die for the land they cannot save!

Wer erkennt in diesen Gesinnungen und Gefühlen nicht den patriotischen Sänger der Irish melodies? überhaupt aber ist die Theilnahme des Erzählers in dieser Romanze, welche Moore selbst nicht undeutlich als den kostbarsten Edelstein in der poetischen Krone seines bucharischen Prinzen bezeichnet, so lebendig und warm, daß keine Stelle derselben zu epischer Ruhe und Unbefangenheit gelangen kann. überall ist der Dichter in seinem Gedicht unter seinen Personen und liebt, leidet und kämpft mit ihnen. Hafed selbst könnte nicht leidenschaftlicher von seiner Hinda, seinem heiligen Feuer und seinem Opfertode für die Freiheit und das Vaterland sprechen, wenn er mit unveränderter Natur als seliger Geist den Geistern eines Miltiades und Leonidas die Geschichte seines Lebens erzählte. Man bemerke z. B. folgende Stelle gegen Ende des Gedichts:

Speed them *), thou God, who heardst their vow!
They mount, they bleed — oh save them now! —
The crags are red they 've clamber'd o'er,

---

*) Hafed and his Comrade.

The rock - weed's dripping with their gore —
Thy blade too, Hafed, false at length,
Now breaks beneath thy tottering strength —
Haste, haste — the voices of the foe
Come near and nearer from below —
One effort more — thank Heav'n! 'tis past,
They 've gain'd the topmost steep at last.
And now they touch the temple's walls,
Now Hafed sees the Fire divine —
When lo! — his week, worn comrade falls
Dead on the threshold of the shrine.

Daher denn auch das häufige Abspringen von dem Faden der Erzählung, wenn irgend eine That oder auch ein Wort in derselben des Dichters Seele so gewaltsam oder innig ergreift, daß er gleichsam nicht weiter kann, ohne seinem Innern vorher Luft gemacht zu haben. Dergleichen subjective, bald lyrische, bald mehr didaktische Excursionen finden sich z. B. in den Liebesscenen, besonders gegen Anfang des Gedichts*); und eben so kräftig und feurig strömt das patriotische Gefühl des Dichters in dem Fluche aus, welchen er den Vaterlandsverräthern entgegenschleudert**), und in der Apostrophe an die Em-

*) Ich merke die Anfangsverse von einigen an: Oh what a pure and sacred thing etc. Think, reverend dreamer, think so still etc. Ah, not the Love, that should have bless'd etc.

**) Oh for a tongue to curse the slave etc.

pörung *). Ja, nachdem die Erzählung beendigt ist, kann er noch nicht schließen und schickt der treuen und liebestarken Taube von Arabien, der schönen Hinda, ein farewell**) in die Fluren der Seligen nach.

Eine solche Lebendigkeit und Innigkeit der Theilnahme des Erzählers an dem zu Erzählenden bedingt natürlich die ganze Form der Darstellung und rückt sie aus dem Kreise des epischen und dramatischen Elements in das lyrische hinein; und die Geister der Liebe, des Lichts und der Freiheit, welche Moore selbst als die eigentlichen Lebensgeister seiner Muse bezeichnet***), reißen bald in ihrem Schwunge die schweren Massen des Stoffes mit sich fort, bald werden sie aber

*) Rebellion, foul, dishonouring word etc.

**) Farewell, farewell to thee, Araby's daughter! etc.

***) Irish melodies. Sixth number:
Dear Harp of my Country, in darkness I found thee,
The cold chain of silence had hung o'er thee long,
When proudly, my own Island Harp, I unbound thee,
And gave all thy cords to light, freedom and song!
The warm lay of love and the light note of gladness
Have waken'd thy fondest, thy liveliest thrill;
But, so oft hast thou echoed the deep sigh of sadness,
That ev'n in thy mirth it will steal from thee still.

auch, in den Stoff versunken, von diesem hinab-gerissen. In Moore's orientalischen Romanzen und namentlich in den Feueranbetern geht dieser lyrische Schwung der Erzählung zuweilen bis in das Dithyrambische hinein; und sind die Flügel dieser unruhigen Muse ermüdet, so spielt sie wohl auch einmal auf Ruheplätzen mit witzigen Antithesen und declamatorischen Worteffecten. Schade, daß die schöne Feuerromanze mit dem schwachen Geflimmer eines solchen Blendwerks der erschöpften Muse schließt:

One wild, heart — broken shriek she gave,
Then sprung, as if to reach that blaze,
Where still she fix'd her dying gaze,
And, gazing, sunk into the wave, —
Deep, deep, — where never care or pain,
Shall reech her innocent heart again.

Schade auch, daß die Scene der Erkennung des Hafed und seines Abschieds von der Araberin, eine der ergreifendsten des ganzen Gedichts, in einigen Reden der Leidenschaft an zierliche Declamation und epigrammatische Gewandtheit streift, z. B. folgende Stellen in Hafed's Munde:

Thy father Iran's deadliest foe —
Thyself, perhaps, ev'n now — but no —
Hate never look'd so lovely yet!
No — sacred to thy soul will be

The land of him who could forget
All but that bleeding land for thee etc.

Und weiter unten die Worte des Abgangs, welche Hafed spricht, wie ein schlechter Schauspieler, der gern beklatscht sein will:

My signal lights! — I must away —
Both, both are ruin'd, if I stay.
Farewell — sweet life! thou cling'st in vain —
Now — Vengeance! — I am thine again.

Es gibt gewisse Gattungen in der Dichtkunst, welche man individuelle nennen könnte, weil sie, ohne im Allgemeinen als Muster in irgend einer Stelle des poetischen Bereiches gelten zu dürfen, nur durch Ein Individuum zu einer glücklichen Erscheinung gefördert werden und mit diesem entweder plötzlich verschwinden, oder durch Nachahmer allmälig zu Grunde gerichtet werden. Solche Gattungen sind eigentlich immer Irrthümer und Mißbräuche; aber die Individualität eines großen poetischen Geistes kann durch eine eigenthümliche, in seiner tiefsten Natur gegründete Neigung, die ihn nach diesem Abwege fortreißt, den Irrthum und den Mißbrauch so verherrlichen, daß sie der wahren, ewigen und überall gültigen Schönheit Trotz zu bieten wagen dürfen. Aber eben darum dulden diese Gattun-

gen auch durchaus keine Wiederholung von Nachahmern und sind so individuell, wie die Person ihres Schöpfers. In der deutschen Poesie möchten wir kein passenderes Beispiel für diese Behauptung finden können als die Schiller'sche Ballade. Diese philosophisch reflectirende, lyrisch strömende, malerisch prächtige und declamatorisch klangreiche Darstellung in langen künstlich gebaueten Strophen widerspricht schnurgerade dem Geiste und der Form der Ballade; aber dennoch sind die Schiller'schen in ihrer Gattung schön. Was hingegen diese Gattung ohne Schiller ist, das haben seine Nachahmer in derselben gezeigt, und nicht etwa die schlechten und mittelmäßigen, sondern die besten, z. B. Theodor Körner.

Zu solchen individuellen Gattungen zählen wir auch die orientalischen Romanzen des Thomas Moore. Der belebende und ordnende Mittelpunkt der verschiedenartigen Elemente des europäischen Occidents und des asiatischen Orients, der objectiven und subjectiven Darstellung, der epischen und lyrischen Form, ist nicht in der Gattung selbst zu finden; er liegt in der individuellen Natur dieses einen Dichters, und nur durch sie lösen sich diese vielen und lauten Widersprüche

seiner eigenen Schöpfung zu einem harmonischen Ganzen auf. Ein einzelner leiser, falscher Ton klingt wohl mit hinein, aber die große Gesammtheit der Harmonie reißt ihn mit sich fort und entzieht ihn uns, ehe wir Zeit gefunden haben, ihn streng zu prüfen. Die Kritik muß dem Genusse langsam nachhinken, sonst bleibt sie ohne Ausbeute. Der Genuß ist aber ein guter Prokritikus.

Der Verschleierte Prophet von Korasan schließt sich durch den kräftigen Glanz seiner Darstellung der eben charakterisirten Romanze am nächsten an. Aber darin steht diese erste Romanze der dritten nach, daß das Feuer und Licht, welche hier durch das Ganze strömen, dort mehr auf einzelne Punkte concentrirt sind, wodurch denn freilich die begünstigten Stellen um so prächtiger und gewaltiger hervortreten, das Ganze aber an Haltung und Rundung verliert. Der Grund dieser ungleichen Behandlung ist wohl im Stoffe des Gedichts zu suchen, welcher manche Verwandtschaft mit dem französischen „Mahomed“ verräth. Der Fanatismus ist aber eine Leidenschaft, gegen welche die Vernunft immer glücklicher in Prosa als in Versen ankämpft; und ich kenne noch kein poetisches Werk, welches einen Sieg

der Vernunft über den Fanatismus gefeiert hat, ohne nicht auch der Poesie selbst eine gelegentliche Niederlage zu bereiten. Diesen Übelstand fühlen wir auch in dem Verschleierten Propheten, und das Ungleiche in seiner Behandlung wird um so störender, da die Auszeichnung der glänzendsten und wärmsten Darstellung meistentheils das Unwesentlichere des Gedichts, namentlich in der Scenerie*), trifft, während das Hauptthema oft wie im Halblichte des Hintergrundes vorübergeführt wird, wenigstens so lange, als Azims und Zelica's Liebe das ganze poetische Interesse in Anspruch nehmen kann. Auch scheint es der Dichter darin versehen zu haben, daß er den Schleier, welcher das häßliche Innere des falschen Propheten vor seinen Verehrern verhüllt, seinen Lesern gleich zu Anfange der Erzählung lüftet. Dadurch verliert nun der Schleier, welcher sein schreckliches Angesicht bedeckt, auch alle seine Zauber und Schauer für uns, und nachdem wir Mokanna's innere Physiognomie kennen, kann seine äußere uns nicht mehr erschrecken, und der auf ergreifenden Effect berechnete Moment,

---

*) Z. B. die Beschreibungen der Aufzüge und Feste in dem Palaste und Harem des Propheten.

in welchem er zum ersten Male den Silberschleier von seinem Angesichte wegzieht, geht an uns ohne Erschütterung vorüber. Zelica's Sündenfall aber, wie oberflächlich er auch dargestellt wird, muß nothwendig einen widrig schmerzhaften Eindruck auf den Leser machen, welchen der Dichter zum Mitwisser der Wahrheit gemacht hat, während jene noch von fanatischem Taumel verblendet ist. Der Leser sieht sie in die Arme eines höllischen Verführers sinken, und der Dichter wendet sich scheu und voll Mitleid von der Scene der sich einem Teufel opfernden Unschuld ab; Zelica aber schwärmt in Entzückung dem Himmel entgegen.

From that dread hour, entirely, wildly given
To him and — she believ'd, lost maid! — to heaven.

Nachdem nun vollends auch das scheußliche Angesicht des Propheten ihr und uns entschleiert erscheint, so ist Zelica poetisch verloren und vernichtet, und was uns auch das moralische Gefühl zu ihrer Entschuldigung sagen mag, unser ästhetisches Gefühl wird von diesem Moment an durch sie zurückgestoßen, und es gibt keine andere poetische Rettung für sie, als sich freiwillig dem Tode zu opfern. Das thut sie auch; aber da ihr Entschluß, sich dem Tode zu weihen,

uns nicht eher als entschieden bekannt wird, bis sie getroffen niedersinkt, so tritt sie nur in ihrer Abschiedsrede, kurz vor dem Schlusse des Gedichts, wieder in die vollen poetischen Rechte ein, auf welche sie durch ihre Stellung in dem Ganzen des Gedichts Anspruch machen darf. Die Abschiedsrede selbst ist voll romantischer Sentimentalität und könnte einer sterbenden englischen Nonne in den Mund gelegt werden, wenn man die Namen Azim und Zelica ausstreichen wollte. Diese romantische Rührung widerspricht auch dem Charakter der Zelica und ihrer Liebe nicht; aber ihr Charakter und ihre Liebe widersprechen dem Geiste des Orients. Azim ist ein Diminutivum des Hafed und interessirt mehr durch seine Stellung und Verbindung als durch sich selbst.

Die Romanze von der Peri ist gehaltener und ruhiger als die übrigen und spricht uns durch die sanft gedämpfte Beleuchtung, welche über dem Ganzen schwebt, gemüthlicher an als der prachtvolle, unsicher blendende Wechsel von Lichtern und Schatten in der ersten und dritten Romanze. Die Darstellung ist einfacher und bescheidener, das Gefühl des Erzählers weniger wortreich und anspruchsloser, und der Styl daher nicht so leidenschaftlich zerrissen wie dort.

Der vorherrschende Geist des ganzen Gedichts ist eine von leiser Schwermuth überzogene moralische Grazie, und die Peri ähnelt in diesem Sinne, nicht allein mythologisch, sondern auch poetisch, einem gefallenen christlichen Engel, einem weiblichen Abadonna.

Das Licht des Harems, die letzte Romanze, ist ein wahres Rosenfest für die Muse des englischen Dichters, welche sich hier wie trunken in Glanz und Duft umherwiegt. Ein lebendiger und warmer lyrischer Hauch durchströmt die Beschreibungen der paradiesischen Scene, und die Einleitung, welche uns in das Thal Kaschemir einführt, begnügt sich nicht mit gemessenen iambischen Schritten, sondern hüpft in anapästischen Sprüngen voraus. Nachher beruhigt sich zwar die anapästische Ausgelassenheit, und die vierfüßigen Jamben machen sich geltend; aber sobald die schöne Nurmahal erscheint, taumelt die entzückte Muse in ihren anapästischen Tanz zurück. Und so geht es abwechselnd bis zum Schlusse der Romanze fort, in welcher gegen Ende auch eigentlich lyrische Stücke, die Haremsgesänge, vorherrschend werden. Die ganze Romanze in ihrem malerischen Reichthum und ihrer lyrischen Überschwänglichkeit möchte ich mit einer jener

unter zauberhaftem Schmelze schimmernden Gartenlandschaften vergleichen, welche von vielen schönen, aber sämmtlich kleinen Figuren belebt sind, denen man es ansieht, daß sie um der Scenerie willen da sind, die Scenerie aber nicht um ihrer Gruppen und Stellungen willen.

Wie der kritische Oberkammerherr in den drei ersten Romanzen ein besonderes Ärgerniß nimmt an der Gesinnung des Dichters, welche ihm wegen ihres religiösen und politischen Liberalismus überaus gefährlich scheint, so ist sein Urtheil über die letzte desto ästhetischer zu nennen. Er vergleicht das Gedicht mit einem jener Boote, welche die Einwohner der maldivischen Inseln alljährlich in das Meer auslaufen lassen, ohne Ruder und Steuer, ein Spiel der Winde und Wellen, beladen mit Blumen und andern Wohlgerüchen, als ein Opfer des Frühlings für den König der See. Dieses Bild, welches der Oberkammerherr zum Spott und Tadel des Gedichts vorführt, scheint uns gar nicht unpassend, um den Charakter desselben löblicher Weise zu bezeichnen. Denn in dem Rosenfeste von Kaschemir spielen in der That die Blumen, Edelsteine, Perlen, Vögel, Gold, Balsam und was sonst der Orient noch Duftendes und Glänzendes in seinen

Gärten hat, eine so entschiedene Hauptrolle und machen daher, als kleine und kurze Waare, den Gang des Gedichts so leicht, daß die Menschen, welche darin auftreten, in Blumenkelchen Platz finden könnten, so sehr sind sie dem Maßstabe der Scenerie untergeordnet worden.

Das zweite, größere, erzählende Gedicht der orientalischen Muse des Thomas Moore erschien im Jahre 1823 und führt den Titel: The loves of the angels. Dieser Titel ist nicht übersetzbar für uns, da wir von der Liebe keine Mehrheit haben, und unsre Liebschaften für Engel wohl nicht anständig wären. Die Idee des Gedichts beruht auf einer Stelle in dem fabelhaften Buche Enoch *), worin es heißt: „Es geschah, nachdem die Söhne der Menschen sich in diesen Tagen vermehrt hatten, daß ihnen Töchter geboren wurden, welche schön und reizend waren; und als die Engel, die Söhne des Himmels, sie er=

*) Ein Buch, welches in den ersten Jahrhunderten der christlichen Kirche zu den heiligen Schriften gezählt wurde und für ein Werk des Patriarchen Enoch, des Sohnes Jared, galt. Die hierher gehörige Stelle ist c. VII. sect. 2.

blickten, empfanden sie Liebe für dieselben". Eben diese Stelle hatte zu gleicher Zeit, als Moore noch an seinem Gedicht arbeitete, dem Lord Byron Stoff zu einem Drama dargeboten, welches theilweise, unter dem Titel: „Heaven and earth", bald nach der Erscheinung jenes Werkes in der Zeitschrift: „The liberal" zuerst bekanntgemacht wurde. Moore berichtet nun in der Vorrede seines Gedichts, daß die Loves of the angels ursprünglich dazu bestimmt gewesen wären, eine Episode in einem größern Werke zu bilden, welches ihn, mit Unterbrechungen, die letzten zwei Jahre beschäftigt hätte. Als er aber von dem Plane des Lord Byron gehört hätte, habe er es, um nicht nach einem so furchtbaren (formidable) Nebenbuhler aufzutreten, für das Beste gehalten, seine kleine Skizze ohne Verzug in das Publicum zu schicken, mit den wenigen Änderungen und Zusätzen, welche er zu machen noch Zeit gefunden habe.

Das Gedicht, welches auf diese Weise als fragmentarisch angekündigt wird, bildet nichtsdestoweniger ein in sich geschlossenes Ganzes, welches dem Anspruche auf poetische Einheit vollständiger Genüge leistet als Lalla Rookh.

In der Zeit:

— when the world was in its prime,
When the fresh stars had just begun
Their race of glory, and young Time
Told his first birth-days by the sun;
When, in the light of Nature's dawn
Rejoicing men and angels met
On the high hill and sunny lawn, —
Ere sorrow came, or sin had drawn
'Twixt man and heaven her curtain yet — *)

in dieser Zeit der Blüte begegnen sich eines Abends drei Engel auf einem Hügel. Alle drei haben Töchter der Erde geliebt, und diese Liebe hat ihre himmlische Natur so weit verirdischt, daß sie jetzt, ähnlich den Peri's, in dem Zustande einer reinigenden Prüfung leben, zwar sehnlich emporblickend nach dem verlornen Himmel, aber sich doch auch gern an die Augenblicke erinnernd, in welchen „sie um das Lächeln eines

*) Der Dichter scheint sich in der Bestimmung der Zeit seines Gedichts ein wenig verwirrt zu haben. Nach der Einleitung müssen wir an die Zeit vor dem Sündenfalle:

Ere sorrow came, or sin had drawn etc.

denken. Die Erzählungen selbst aber und namentlich die zweite, sprechen von dem Falle der Eva und der Vertreibung des ersten Menschenpaares aus dem Paradiese. Siehe z. B. die Stelle in der zweiten Erzählung:

I had beheld their first, their Eve etc. S. 48 fg.

Weibes ihre engelische Seligkeit dahingaben". So sprechen sie denn auch jetzt vom Himmel, aber noch öfter von den schönen Augen, welche sie hier unten entzückten. Zwei von ihnen erzählen alsdann ihre loves, die Geschichten ihrer Liebe, und an diese Selbsterzählungen schließt sich die Liebesgeschichte des dritten Engels, die der Dichter uns in eigner Person vorträgt.

Wir möchten den Geist und die Form der Darstellung in diesem ganzen Gedichte, so wie die darin herrschende Empfindung und Betrachtung mit der Romanze von der Peri in Lalla Rookh vergleichen. Eine sanfte, weiche, ja auch wohl weichliche elegische Stimmung charakterisirt die drei Erzählungen; und das moralische Raisonnement, die lyrischen Ergüsse und überhaupt die subjectiven Elemente, auf die wir oben in dem größern Gedichte des Thomas Moore aufmerksam gemacht haben, können nicht anders als noch weiter und breiter hervortreten in einer Liebesgeschichte, welche aus dem Munde des Liebenden selbst erzählt wird. Die dritte Geschichte hat zwar eine objective Form, aber ihr Geist ist nicht minder subjectiv als die Selbsterzählung, und der Dichter, obgleich in dritter Person vortragend, ist eben so empfindsam elegisch gestimmt und eben so

reich an Betrachtungen, Nutzanwendungen und Herzensergießungen wie seine gefallenen Engel.

Wir können nicht verbergen, daß, wenn wir auch dem neuen Gedichte des Thomas Moore manche von den charakteristischen Schönheiten des alten zugestehen, die blühende Malerei der Phantasie, die warme Innigkeit der Empfindung und eine gewisse formelle Harmonie, die Lecture desselben dennoch ein erschlaffender Genuß ist. Die elegische Sentimentalität, welche wie ein poetischer Siroccohauch durch das ganze Gedicht weht, trübt und entkräftet das Gemälde der frischen Welt und scheint uns hier um so unnatürlicher, da die junge Schöpfung, die beseelte wie die unbeseelte, in der Zeit —

> — when the world was in its prime,
> When the fresh stars had just begun
> Their race of glory etc.

doch wohl in kräftigheller und frischer Färbung erscheinen sollte. Die loves selbst entsprechen, als Stoff, diesem Geiste der Darstellung desselben vollkommen. Sie sind von so raffinirter Natur, daß sie dem letzten Jahrhundert der Welt viel passender angehören könnten als dem ersten, wenn man das Zufällige der Engel und der Wunder herausnehmen wollte. Eine süße und

weiche Sinnlichkeit schläft in ihnen unter der schillernden Hülle des Platonismus, und die in ihrer Liebe zu den Engeln nach dem Himmel aufstrebenden Töchter der Erde begegnen sich in einer Mittelsphäre mit den durch eben diese Liebe zu der irdischen Natur herabsinkenden Engeln. So wird uns denn hier mancherlei von Lieben und Geliebtwerden erzählt; aber wir wissen uns nicht zurechtzufinden in dieser halb idealen, halb realen Welt und schwanken, wie die Liebenden selbst, zwischen sinnlichem und geistigem Verständniß.

Der erste Engel, ein Geist von geringerer Gattung,

Among those youths th'unheavenliest one —

liebte eine zarte Erdentaube, die schöne Lea, und wurde von ihr geliebt. Aber seltsam genug wird dieses Verhältniß geschildert: die Erdentochter liebt einen Engel himmlisch, und der Himmelsbürger liebt die Erdentochter irdisch:

But vain my suit, my madness vain;
Though gladly, from her eyes to gain
One earthly look, one stray desire,
I would have torn the wings, that hung
Furl'd at my back, and o'er that Fire
Unnam'd in heaven their fragments flung;
'Twas hopeless all — pure and unmov'd

She stood, as lilies in the light
Of the hot noon but look more white;
And though she lov'd me, deeply lov'd,
'Twas not as man, as mortal — no,
Nothing of earth was in that glow —
She lov'd me but as one of race
Angelic etc. etc.

Nachdem nun alle Versuche des Engels fehlgeschlagen sind, die irdischen Flammen seiner Liebe in irdischer Vereinigung mit der himmlisch liebenden Irdischen zu stillen, findet er seine Lea eines Abends nach einem Feste, dessen Wein ihn erhitzt hat, in der gewohnten Laube. Die Einsamkeit, der Mondschein —

Why, why have hapless Angels eyes?

und sollte hier die Liebe nicht siegen? Das Mädchen widersteht dem Sturme seiner Leidenschaft, und in Verzweiflung will er die Erde auf ewig verlassen. Schon regt er seine Schwingen, nur ein Kuß zum Abschiede —

One minute's lapse will be forgiven —

und er spricht das Losungswort (the spell) aus, welches ihn gen Himmel trägt. Lea, plötzlich wie entzückt, ruft aus:

The spell, the spell! oh speak it now,
And I will bless thee!

Der Engel, nicht wissend, was er thut, drückt einen Feuerkuß auf ihre Stirn und spricht das Wort aus. Kaum von seinen Lippen, tönt es, wie ein Echo, von den ihrigen wieder, und — sie fliegt gen Himmel. Für ihn hat das Wort keine Kraft mehr:

> I did, I spoke it o'er and o'er,
> I pray 'd, I wept, but all in vain;
> For me the spell had power no more etc.

Und so wandelt er nun, verbannt aus dem Himmel, auf der Erde einsam umher, seine Augen nach einem schönen Sterne gerichtet, zu welchem in jenen Tagen seine Geliebte sich oft emporgesehnt hatte:

> Oh, that it were my doom to be
> The spirit of yon beauteous star,
> Dwelling up there in purity
> Alone, as all such bright things are!

Aber auch dieser glänzende Stern und in ihm das Licht seiner Liebe schwindet allmälig vor seinen Blicken, und er versinkt immer tiefer und tiefer in die groben Freuden der Erde:

> And I forgot my home, my birth,
> Profan'd my spirit, sunk my brow,
> And revell'd in gross joys of earth,
> Till I became — what I am now!

Die Geschichte der Liebe des zweiten Engels ist eine Parodie der Fabel von Jupiter und Semele. Rubi, ein Cherub, ein Engel der himmlischen Weisheit, ein Jüngling mit stolzer Stirn und feurig zuckendem Augenlicht, angezogen von einer Tochter der Erde, deren kühn aufstrebender Geist in den Himmel eindringen und die Mysterien der ewigen Wahrheit mit irdischen Augen anschauen möchte, nähert sich ihr in menschlicher Verkörperung und wird ihr Lehrer. Das Mädchen wird so beschrieben:

There was a maid, of all who move
Like visions o'er this orb, most fit
Lo be a bright young angels love,
Herself so bright, so exquisite!
The pride too of her step, as light
Along the unconscious earth she went,
Seem'd that of one, born whit a right
To walk some heavenlier element,
And tread in places where her feet
A star at every step should meet.

— — — — — — — —

— — — — — — — —

'Twas not alone this loveliness
That falls to loveliest woman's share,

— — — — — — — —

— — — — — — — —

But 'twas the Mind, sparkling about
Through her whole frame — the soul, brought out
To light each charin, yet independent

Of what it lighted, as the sun
That shines on flowers, would be resplendent,
Were there no flowers to shine upon —
'Twas this, all this, in one combin'd,
— — — — — — — —
O this it was that drew me nigh
One, who seem'd kin to heaven as I,
My bright twin sister of the sky.

So geistig diese Vereinigung aber auch in ihrem Ursprunge war, so machen doch Lehrer und Schülerin bald die Erfahrung, daß kein Verhältniß gefährlicher für die Doppelnatur des Menschen und des Engels, wie das Gedicht ihn schildert, sein kann, als jene geistige Ehe des Gebens und Empfangens.

And yet that hour!

so seufzt der Engel bei der Schilderung der schwachen Stunde, die ihm und ihr mehr raubte, als der Himmel jemals wiedergeben kann. And yet that hour! Tage und Monden fliegen den Glücklichen dahin. Aber:

What happiness is theirs, who fall!

Die stolze Nebenbuhlerin des Himmels, nicht zufrieden ihren Buhlen in irdischer Gestalt zu umarmen, dringt in ihn, sich ihr in seiner engelischen Glorie zu nahen. Ein Traum befeuert ihre

Wünsche, und der Engel, der sie nicht mit sich in den Himmel hinauftragen darf, willigt ein, den Himmel zu ihr herabzubringen. Ihr Schicksal ist das der Semele: sie verbrennt in den Armen der Liebe. Dieser Moment ist trefflich geschildert und glüht von kräftiger Leidenschaft, wie denn überhaupt die Geschichte des zweiten Engels lebendiger und heller hervortritt als die der beiden andern. Auch das Gefühl, welches diesen Engel als Strafe in seiner irdischen Verbannung verfolgt, ist sehr verschieden von der lassen Sehnsucht des ersten Erzählers: es ist die Angst des Gewissens, daß die Geliebte, verdammt von dem Höchsten, auch nach ihrem Tode ein Opfer seiner Flammen sei. Dieser Gedanke brennt unauslöschlich in seiner Seele fort, wie das Brandmaal auf seiner Stirn, welches der Abschiedskuß der Sterbenden darauf zurückgelassen hat: that last kiss of love and sin.

Die dritte Erzählung verschwimmt fast ganz in farblosen Nebel. Zaraph, ein Engel der göttlichen Liebe, verliebt sich in eine Sängerin, die Gottes Liebe und Gnade feiert:

— — — — — and such a soul
Of piety was in that song,
That the charm'd Angel, as it stole
Tenderly to his ear, along

Those lulling waters where he lay,
Watching the day-light's dying ray,
Thought 'twas a voice from out the wave,
An echo, that some spirit gave
To Eden's distant harmony,
Heard faind and sweet beneath the sea!

Liebe, Religion und Musik schließen den Bund des Engels und der Sterblichen. Aber bald gewinnt die Liebe zu einem Geschöpfe des großen Schöpfers in beiden die Oberhand über die Liebe zu dem Schöpfer. Gott sieht mit milder Stirn auf diesen Irrthum herab, und die einzige Strafe Zaraph's und Nama's ist, so lange die Erde steht, auf ihr umherzuwandern, die Augen gen Himmel gerichtet:

Whose light remote, but sure, they see,
Pilgrims of Love, whose way is Time.
Whose home is in eternity.

Getrennt schweifen sie durch die Welt, aber sie begegnen einander auch zuweilen in seligen Augenblicken und tragen ihre lange Verbannung mit frommer Ergebung. Denn sie werden dereinst den Himmel finden.

Eine sentimentale Nutzanwendung, zugleich ein Compliment oder eine captatio benevolentiae für schöne und tugendhafte Liebespaare, schließt die Erzählung und das ganze Gedicht. Gott

und die Engel wissen allein, wo die Pilgrimme jetzt umherwandern oder ruhen. Doch wenn wir einem jungen Paare begegnen — und nun wird dieses ideale Paar geschildert — so können wir versichert sein, daß es hienieden nur Ein solches Paar gibt:

> **And, as we bless them on their way**
> **Through the world's wilderness, may say,**
> **„There Zaraph and his Nama go".**

Die Allegorie, welche den drei **Loves of the angels** zum Grunde liegt, ist nicht schwer zu erkennen, und der Dichter hat sie auch selbst in der Vorrede angedeutet. Es ist der Fall der Seele aus ihrer ursprünglichen Reinheit, der Verlust des Lichts und der Seligkeit in der Verfolgung irdischer Freuden, und endlich die Strafen durch das eigne Gewissen und durch Gottes Gerechtigkeit, welche Unreinheit, Stolz und frevelhaft neugieriges Forschen nach den Geheimnissen des Himmels unabwendbar treffen. In dieser Hinsicht könnte das Gedicht als eine orientalisch-christliche Parodie der Fabel von der Psyche gelten.

Es bleibt uns noch übrig, einige Worte zur Charakteristik des Thomas Moore in Bezug auf seine lyrischen Gedichte zu sagen. Das lyrische Element in den eben beleuchteten Erzählungen dieses Dichters hat uns schon auf einige Eigenthümlichkeiten aufmerksam gemacht, die wir, entschiedener und reiner hervortretend, in seinen Liedern wiederfinden; und vornehmlich sind es die Irish melodies, welche alle Hauptaccorde seiner Lyra am stärksten und vollsten anschlagen. Daher beschränken wir unsere Kritik auf diese Sammlung.

Die Irländer sind reich an alten Nationalmelodien, deren Worte zum Theil veraltet, zum Theil dem Geiste der ihnen später untergelegten Gesangweise, deren Urtext verschollen sein mag, wenig entsprachen. Die alte Musik aber klingt mit voller Gewalt, rührend und erhebend durch die Herzen des Volkes fort, und um die Wirkung derselben zu steigern, haben mehrere irländische Dichter, neuerdings auch Lady Morgan, versucht, jenen Nationalmelodien neue, ihrer Form und ihrem Geiste angemessene Worte zu leihen. Aber alle diese Versuche sind durch Moore's Irish melodies verdrängt worden. Der Dichter verband sich zur Herausgabe dieser Sammlung mit einem geistreichen und gelehrten Musiker, dem

Doctor John Stephenson, welcher es übernahm, die alten Weisen, die zum Theil nur im Munde des Volkes lebten, aufzusetzen und sie den Gesetzen und Bedürfnissen des gegenwärtigen Standes der Musik anzupassen, ohne jedoch dadurch in ihre nationale Eigenthümlichkeit störend einzugreifen. So erschienen nun die Irish melodies in mehreren Heften, Text und Musik vereinigt, und wurden mit nationalem Enthusiasmus in ihrem Vaterlande und mit allgemeinem Beifall auch in England aufgenommen. Die alten Weisen wurden durch Moore's Worte erst in die gebildeten Classen des Volks eingeführt, und viele von den neuen Texten gingen auch in den Mund derer über, welche ihre Weisen schon früher mit andern Worten gesungen hatten; und auf diese Weise kann wohl behauptet werden, daß Moore's Irish melodies aus Pöbelliedern oder Gassenhauern eigentliche Volkslieder im höheren, wenn auch vielleicht etwas engeren Sinne des Wortes geschaffen haben.

Das nächste Thema für einen Sänger irländischer Nationallieder mußte Irland selbst sein; und schon der Verleger der Irish melodies hatte in seiner ersten Anzeige derselben verheißen, daß vaterländische Geschichte und Sitten den Haupt-

gegenstand der Texte ausmachen sollten. Welches Thema konnte aber auch dem patriotisch-liberalen Geiste des Thomas Moore zusagender sein als der alte Ruhm und das neue Elend Irlands? Findet er doch in der Musik der irländischen Nationalgesänge selbst einen politischen Anklang. Er spricht sich darüber in einem Briefe an Stephenson aus, welcher vor der ersten Lieferung der Irish melodies abgedruckt ist. „Ich hoffe, wir sind zu einer bessern Periode für Musik und Politik gelangt, und wie eng diese mit jener, wenigstens in Irland, verbunden ist, zeigt sich auf das klarste in dem Tone des Kummers und der Niedergeschlagenheit, welcher viele unserer alten Weisen charakterisirt." Dann fährt er fort, sich über die Schwierigkeit seiner Arbeit zu äußern: „Der Dichter, der den verschiedenen Gefühlen, welche die alten Weisen ausdrücken, folgen will, muß aus ihnen das rasche Hin- und Herwogen heraushören, welches den Geist aus leichter Fröhlichkeit plötzlich in finstre Schwermuth hinabreißt; eine Mischung und ein Wechsel, welche dem Charakter meiner Landsleute eigen sind. Selbst in ihre muntersten Klänge stiehlt sich eine schwermüthige Note, und vorüberziehend, wie eine Wolke über den heitern Him-

mel, macht sie die Fröhlichkeit interessant". Nun fanden sich aber freilich auch mehrere Weisen vor, deren sanfter und milder Ton weder zu patriotischer Erhebung noch zu politischen Klagen stimmte, und solche wurden dann der Liebe geweiht.

Es ist nicht leicht, den Charakter der lyrischen Muse des Thomas Moore in den Irish melodies im Ganzen und Allgemeinen zu bezeichnen; denn der verschiedenartige Stoff, herbeigeführt durch den verschiedenartigen Ton und Tact der musikalischen Weisen, bedingt wiederum eine große Mannichfaltigkeit der poetischen Weisen, je nachdem das Gefühl des Dichters zu sanfteren oder heftigeren, helleren oder trüberen Äußerungen angeregt worden ist. Als gemeinschaftliches Kennzeichen aller dieser Nationallieder spricht uns in ihnen vornehmlich eine warme Energie des Gefühls an, welches seine Fülle nie erschöpft, sondern nach dem Schlusse eines jeden Liedes gleichsam noch lange nachklingt und austönt. Diese Energie erschafft auch den gediegenen Drang des Ausdrucks und die kühne Originalität der Sprache, welche in einigen Gedichten bis auf den Klang der Reime wirkt, z. B. gleich im ersten Liede:

Go where glory waits thee,
But while fame elates thee,
    Oh still remember me!
When the praise thou meetest
To thine ear is sweetest,
    Oh then remember me!
Other arms may press thee,
Dearer friends caress thee,
All the joys that bless thee
    Sweeter far may be;
But when friends are nearest,
And when joys are dearest,
Oh then remember me!

Die Phantasie des Dichters, welche sich noch durch keine orientalische Ausflüge gewöhnt hat in blumenreichen Bildern zu schwelgen, ist hier gleichsam in die Empfindung eingeschlossen und wird von derselben beherrscht. Daher ist die Sprache der Irish melodies einfach und gemüthvoll, und die Phantasie greift nach keinen Bildern, um zu malen, sondern ihre Bilder sind fast überall verkörperte Gefühle. Als Erläuterung dessen, was ich mit diesen Worten ausgedrückt haben möchte, führe ich das Lied vom Ursprunge der Harfe (The origin of the harp) an. Das ganze Gedicht ist nur Ein Bild, aber in diesem Bilde der Harfe lebt die verwandelte Sirene der Liebe in Tönen fort.

Die patriotischen Gesänge theilen wir in zwei

Classen. Die eine umfaßt diejenigen, welche Erins alten Ruhm feiern; die andre die Klagen über den gegenwärtigen Zustand der Sklaverei und Erniedrigung, zu denen sich auch Klänge des Trostes und der Aufmunterung gesellen. In Deutschland würde man diese letzteren Lieder demagogische nennen *). Die balladenartigen Stücke der ersten Classe scheinen uns die mindest gelungenen unter allen. Sie sind zu modern. Dieser Tadel soll nicht die Meinung aussprechen, als wäre etwas Alterthümliches nur in alterthümlichen Formen und Weisen darzustellen; dieses alterthümelnde Unwesen haben wir in Deutschland zur Genüge würdigen lernen; sondern es spricht uns in jenen Darstellungen aus dem Alterthume das nach dem Neuen hingerichtete Stre-

---

*) Moore charakterisirt diese Lieder selbst in der Schlußstrophe des Gedichts „Oh blame not the Bard“:
But tho' glory be gone, and tho' hope fade away,
Thy name, loved Erin, shall live in his songs,
Not ev'n in the hour, when his heart is most gay,
Will he loose the remembrance of thee and thy wrongs!
The stranger shall hear thy lament on his plains,
The sigh of thy harp shall be sent o'er the deep,
Till thy masters themselves, as they rivet thy chains,
Shall pause at the song of her captive and weep.

ben des Dichters störend an und verwirrt dadurch das Bild der geschichtlichen Helden oder Thaten. Der Dichter will überall aufregend in das Leben der Gegenwart eingreifen, darum kann er das Alterthum nicht ruhig anschauen, und es dient ihm fast nur zu einem Mittel des Contrastes, um diesen seinen Zweck zu erreichen. Die Ballade duldet aber eine solche Tendenz durchaus nicht.

Hiermit haben wir zugleich die zweite Classe der patriotischen Lieder als das Feld bezeichnet, auf welchem die Muse des Dichters die schönsten und eigenthümlichsten Kränze flicht. Diese Lieder gehen aus der tiefsten Brust des Dichters und aus der unmittelbaren Begeisterung desselben durch die Zeit hervor. Sie sind Kinder der Zeit und des Landes, und unverständige Kritiker haben das temporaire Wesen derselben tadeln wollen. Seltsam! als ob nicht eben das, was aus irgend einer Zeit lebendig hervorgeht, gerade deswegen gültig bleiben müsse für alle Zeiten! Ist nicht die Lyrik der Griechen durchaus temporair in diesem Sinne? Und unsere Liederpoesie, verschwimmend in farblose und körperlose sentimentale Allgemeinheit, muß an der Zeit wieder Leben und Kraft gewinnen, indem sie dieselbe innig

und ohne vornehme Zurückhaltung umschließt; sie muß dies um so mehr thun, da das unpoetische Costum die Gegenwart von der dramatischen und epischen Behandlung ausschließt und sie gänzlich in das lyrische Gebiet verweist. Aber lyrischen Stoff bietet jede Zeit und jedes Land dar, mögen sie die besten oder die schlechtesten sein. Moore's Irish melodies liefern die schönsten Belege zu diesen unsern Behauptungen, und wir erinnern z. B. an folgende Lieder: Erin, the tear and the smile in thine eyes etc. Tho' the last glimpse of Erin with sorrow I see etc. Sublime was the warning etc. Like the bright lamp, that shone in Kildare's holy fane etc. Oh blame not the bard etc. Through grief and through danger etc. Tho' dark are our sorrows etc. Weep on, weep on etc. While History's Muse etc. (das berühmte Lied auf den Herzog von Wellington). Where is the slave? etc. 'Tis gone and for ever etc. Forget not the field etc.

Einen großen Theil der Sammlung nehmen Liebeslieder ein, welche sich fast alle den abgetretenen Gemeinplätzen fern halten, auf welchen unsre modernen Minnesänger ihre Blumen suchen. Einige haben einen patriotischen Anflug, andere reizen durch locale Farben, welche Moore als

charakteristisch in den alten Melodien, denen er seine Poesie untergelegt hat, in dem oben citirten Briefe angibt. Wir meinen the wild sweetness, the melancholy mirth, that unaccountable mixture of gloom and levity, oder wie man sonst jenen interessanten Contrast benennen will, welcher in der Liebe eine Vereinigung findet. In den meisten dieser Lieder herrscht jedoch die Schwermuth vor; aber sie ist nicht matt und süßlich, sondern stark und von herbem Beigeschmack. Wir machen einige der gelungensten bemerklich: When in death I shall calm recline etc. Believe me, if all those endearing young charms etc. While gazing on the moon's light etc. Oh the days are gone etc. 'Tis the last rose of summer etc. Oh had we some bright little Isle of our own etc. Oh doubt me not etc. Come o'er the sea etc. Auch ein paar von der leichtesten Gattung sind als Muster auszuzeichnen: What the bee is to the floweret etc. und The time I've lost in wooing.

Unter den Liedern vermischten Inhalts machen wir auf die gehaltreichen Gesänge der geselligen Freude aufmerksam. Man wird in ihnen wenig von Wein und Mädchenlippen lesen; der Traubensaft hat in dem Dichter edler und kräftiger gewirkt:

Wenn er dringt bis ins Herz und zu Entschließungen,
Die der Säufer verkennt, jeden Gedanken weckt,
Wenn er lehret verachten,
Was nicht würdig des Weisen ist.

Und so sind denn diese Trinklieder gleichsam nur Gefäße, in welchen der Patriotismus, die Liebe, die Freundschaft und die Moral des Dichters durch das Medium des Weins, in welchem sie zu schwimmen scheinen, nur feuriger und schimmernder hervorleuchten. Dahin gehören die Herz und Geist erhebenden Lieder: Fly not yet etc. Come send round the wine etc. Drink to her etc. This life is all chequer'd with pleasures and woes etc. One bumper at parting etc. Fill the bumper fair etc. As slow our ship etc. Wreath the bowl etc. Ne'er ask the time etc. Drink of this cup etc. Oh banquet not etc.

Es fehlt nicht an deutschen Übersetzungen von Moore's großem Gedicht, und auch die Loves of the angels haben einen Verdeutscher gefunden. Wir können aber von dem, was uns bisher übersetztes und Bearbeitetes aus Lalla Rookh zu Gesicht gekommen ist, wenig oder nichts als gelungen bezeichnen. Ohne den Reiz des leichten

und lebendigen Flusses der Rede, des wohlklingenden Verses und des innigen Feuers, welches die Darstellung durchdringt, ist eine Übersetzung von Lalla Rookh einer todten aufgeputzten Puppe zu vergleichen. Breuer's Versuch in den „Britischen Dichterproben" *) nähert sich am meisten der Idee, welche wir uns von einer glücklichen Nachbildung der Lalla Rookh in deutschen Versen bilde

Die Irish melodies können nur von einem dem lyrischen Geiste des Irländers verwandten Dichter übertragen werden; und zwar wird diese Übertragung, wenn sie nicht bloß Worte und Formen wiedergeben will, sehr frei sein müssen. Wir machen auf einige Proben einer solchen freien Übersetzung von Schmidt von Lübeck aufmerksam, welche Jacobsen in seinen „Briefen über die neuesten englischen Dichter" mitgetheilt hat. Schade nur, daß dieser treffliche Liedersänger die Versmaße seiner Originale so willkürlich verändert hat. Diese Maße, bedingt durch die alten Weisen, sind keineswegs unwesentlich, und dürften höchstens, vielleicht zum Behufe

---

*) Eine Uebersetzung der Romanze: **Paradise and Peri.**

der Reimerleichterung, modificirt, nicht aber ganz aufgegeben und durch neugebildete von verschiedener Gattung ersetzt werden. Wir theilen das schöne Lied: „Die Spätrose", als Beleg unseres Lobes und unseres Tadels mit.

'Tis the last rose of summer,
Left blooming alone;
All her lovely companions
Are faded and gone;
No flower of her kindred,
No rose-bud is nigh,
To reflect back her blushes,
O give sigh for sigh!

I'll not leave thee, thou lone one!
To pine on the stem;
Since the lovely are sleeping,
Go, sleep thou with them;
Thus kindly I scatter
Thy leaves o'er the bed,
Where thy mates of the garden
Lie scentless and dead.

So soon may I follow,
When friendship decay,

O Rose, roth von Wangen,
Was blühst du noch allein?
Die Schwestern sind gegangen
Und schlafen groß und klein.
Ist keine Knospe blieben,
Und kein verwandtes Herz,
Zu sehnen und zu lieben,
Zu flüstern Freud' und Schmerz.

Du sollst nicht trauernd hangen
An deinem Dorn allein;
Wo sie sind hingegangen,
Da schlafe du mit ein!
Die Blätter laß zerstieben
Und brich, verlass'nes Herz,
Zu schlummern mit den Lieben
Verblüht und ohne Schmerz.

Wo Liebe hingegangen,
Wo man den Freund grub ein,

And from Love's shining circle	Dahin thut mich verlangen;
The gems drop away!	Was soll ich hier allein?
When true hearts lie wither'd,	Ich kann nicht länger lieben,
And fondones are flown,	Ist kein verwandtes Herz;
Oh, who would inhabit	Die bleiche Welt ist blieben,
This bleak world alone?	Verblüht ist Freud' und Scherz.

XI.

Die elegischen Dichter der Hellenen, nach ihren Überresten übersetzt und erläutert von **Wilhelm Ernst Weber**. Frankfurt a. M. 1826.

Der Verfasser vorliegender Übersetzung überreicht in derselben dem Publicum eine Arbeit, welcher er, wie er selbst angibt, seit länger als zehn Jahren ununterbrochene Liebe und die Muße seiner besten Stunden gewidmet. Sie soll Alles umfassen, was die Zeit, welche gerade auf diesem Felde recht schonungslos zertreten und zerstäubt hat, uns von den Blättern und Blumen der reichen Blüte der griechischen Elegie übrig gelassen hat. Dabei gesteht jedoch der Übersetzer ein, daß es leicht sein würde, einzelne noch übersehene Bruchstücke nachzuweisen. Denn es sei die verdrießliche Natur alles Fragmentsammelns, daß man nie sagen könne, man sei zur Vollständigkeit gelangt, indem man noch täglich sogar

neue Entdeckungen mache. Es würde eine für den Zweck dieser Anzeige wenig geeignete Mühe sein, über dergleichen vermißte Fragmente zu rechten, besonders da die Ausschließung des elegischen Epigramms, bei der Aufnahme der elegischen Gnomen, es sehr schwierig machen dürfte, die Grenzlinien zu entdecken, in welche Herr Dr. Weber die elegische Poesie der Griechen eingeschlossen hat. Denn wenn wir, zwischen Form und Gehalt schwankend, die Gnomen mit in das Gebiet der Elegie im engern Sinne überziehen, so ist es durchaus willkürlich, die alten Epigramme, welche nur durch ihre ursprüngliche Bestimmung als Inschriften von jenen verschieden sind, als besondere Classe abzutrennen, und die Anthologie bietet eine Unzahl von elegischen Stükken dar, welche eben so vollgültige Ansprüche auf die Sammlung des Herrn Dr. Weber machen können als Theognis oder auch das, was die Späteren, Julianos und Agathias, dazu geliefert haben.

Wir wollen daher im Gegentheil gegen das Zuviel der Sammlung sprechen. Der Übersetzer hat so etwas vorausgesehen und will sich dagegen in der Vorrede verwahren. Er bemerkt: „Manche werden zwar an diesem Buche tadeln,

daß es selbst die kleinsten kümmerlichen Reste, gesetzt auch, sie erinnerten an große Namen, gesammelt hat. Denn nur ein für den Geist des Alterthums erschlossener Sinn vermag in so abgebrochenen und verstümmelten Gedanken etwas mehr als werthlose Scherben zu erkennen, aus dem Vereinzelten und Zerstückten die Regel und die Wirkung des Ganzen zu beurtheilen, und das classische Gepräge, den Werth unverwüstlicher Großheit und Schöne auch in Ruinen zu schauen. Aber keine Übersetzung antiker Schriftwerke kann sich als bloßes Unterhaltungsbuch betrachten lassen. Es strömt in den Werken des Alterthums ein unerschöpflicher Bildungsquell, welchen auf den Lebensboden der Mitwelt überzuleiten allein ein vernünftiger Grund des mühsamen Übertragens in die Muttersprache sein kann. Von diesem Gesichtspunkte aus sind auch die Trümmer genialischer Schrifterzeugnisse nicht minder als die der bildenden Kunst reich an Belehrung, und helfen uns dahin führen, daß wir das Bild jenes wunderbaren, aus den mannichfaltigsten, oft seltsamen, furchtbaren, dämonischen, immer aber ungemeinen und großartigen Elementen zusammengesetzten Daseins aufbauen, das für alles menschlich Gute und

Schlimme Beispiel, Rath und Warnung hat. Aus dem Vollständigen läßt auch für das Fragmentarische sich Geschmack aneignen, und wo für ein ungeübteres Auge das Verständniß erschwert ist, da stelle sich die Ehrfurcht ein, daß hier sich die Spur einer heiligen Vergangenheit zeige, über welche gleichgültig hinwegzutreten nur ein gemeiner Sinn über sich gewinnt." Wir lassen diese Bemerkungen an und für sich gelten. Wenden wir sie aber auf den vorliegenden Fall an, so genügen sie nicht, um Fragmente, wie z. B.:

Schenke dem Volk Smyrne's Barmherzigkeit —
Wie die Stadt ja den Mann lehrt.
Dort Tyrrhenia's Volk, Zauber zu mischen gewandt.

als Genuß oder Belehrung in einer Übersetzung gewährend zu beschützen. Dergleichen Fragmente lassen sich nicht mit Ruinen des Alterthums vergleichen, sondern mit kleinen abgebröckelten Steinen dieser Ruinen. Sie haben freilich auch als solche einen Werth, aber einen nur materiellen, und in Bezug auf Schrift einen sprachlichen, metrischen oder auch geschichtlichen, welcher nur den Philologen berührt. Da nun aber eine Übersetzung, wie die vorliegende, mehr sein will und muß als ein philologisches Hülfsmittel zum Verständnisse der Urschrift, so hätte Hr. Dr.

Weber billig bedenken sollen, für welches Publicum er seine Arbeit drucken ließ, eine Mahnung, welche überhaupt den deutschen Übersetzern nicht oft genug eingeschärft werden kann.

Die elegischen Dichter der Hellenen werden uns in der vorliegenden Sammlung nach chronologischer Ordnung gegeben Kallinos aus Ephesos führt sie an, und Makedonios, der Zeitgenosse des Agathias von Myrine, macht den Schluß. Ungefähr die Hälfte des Ganzen nimmt Theognis ein, welcher uns hier — ein nicht geringer Vorzug — nach der neuen Welcker'schen Anordnung und Recension geliefert wird. Eine Anzahl übersetzter Stücke, nämlich die Elegie des Kallinos, das erste und neunte Stück des Archilochos, die erste Elegie des Tyrtaios, die beiden ersten des Mimnermos und Einiges aus Solon und Theognis, erscheint großentheils in der Gestalt, wie sie der Herr Professor Passow, ein Lehrer des Herausgebers, in der Zeitschrift „Pantheon" 1810 mitgetheilt hat. „Der Geist und die Kunst dieser Proben", heißt es in der Vorrede, „erweckten damals den gerechten Wunsch, von einer solchen Hand die sämmtlichen Überreste hellenischer Elegie übersetzt zu sehen. Da indessen Hr. Professor Passow sich zu andern Be-

schäftigungen veranlaßt sah, überließ er mir sein Eigenthum für meine Sammlung, und ich konnte des Lesers Interesse nicht glücklicher verwahren, als indem ich dieselbe nach Vornahme einzelner Veränderungen, zu denen mich der Verfasser selbst auffoderte, mit einem so werthen Gastgeschenke schmückte".

Wir gehen zu der Beurtheilung des in der Übersetzung Geleisteten über. Sie trägt, im Ganzen betrachtet, das Gepräge einer Arbeit, welche mit reger Liebe unternommen und mit besonnenem Fleiße durchgeführt worden ist, und gibt uns in ihrem Urheber einen Mann zu erkennen, welcher Gründlichkeit in der Auffassung der Urschrift mit Begeisterung, Geschmack und Fertigkeit in der sprachlichen Umgestaltung derselben verbindet. Die griechische Elegie gehört zu den zartesten Gebilden der Poesie, und ihre fast nachlässig erscheinende Anspruchslosigkeit im Ausdrucke und in der Bewegung schließt strenger als irgend eine andre poetische Gattung vornehmen Pomp und steifen Schritt aus. Nun ist aber leider durch Voß für die Übersetzungen aus der griechischen Poesie ein gewisser Ton und Tact herrschend geworden, wodurch das Original, immer um viele Grade in die Höhe geschroben, sich

in einen bausbäckigen und gespreizten Charakter fügen muß. Am ärgsten haben das die Homerischen Gesänge und Aristophanes empfunden, mehr und minder aber alle Griechen, welche der unermüdliche Übersetzer verdeutscht hat. In neuester Zeit ist freilich dieser Voß'sche Mißgriff vielfach gerügt und sogar verspottet worden, aber dennoch hat sich der Einfluß seines Beispiels noch nicht ganz unterdrücken lassen, und je populärer der Voß'sche Homer unter dem deutschen Publicum geworden ist, desto schwieriger wird es sein, einem mehr Homerischen Homer mit seiner kindlich großartigen Einfachheit einen Weg in dasselbe zu bahnen. Herr Dr. Weber gehört keinesweges zu der Voß'schen Übersetzerschule, und wir haben vielmehr Andeutungen in seiner Vorrede, welche ihn als einen Opponenten derselben zeigen. Nichtsdestoweniger versteigt er sich aber doch zuweilen über den Ton und Tact seines Originals. Die elegische Grazie der Griechen nähert sich oft der Prosa mit einer so sorglosen Leichtigkeit, daß nur die sprachliche und metrische Form sie von derselben zu trennen scheint. Diese Scheidewand fehlt uns nun aber in der deutschen Sprache: die ionischen Sprachformen, die eigenthümliche poetische Wortstellung

und der metrische Rhythmus trennen bei den Griechen, wenn auch jeder andere Unterschied dazwischen wegfiele, die Elegie mit der entschiedensten Sicherheit von dem Numerus der schönsten attischen Prosa; aber, wie im Deutschen? Hier scheint mir die schwierigste Aufgabe für einen deutschen Übersetzer griechischer Elegien zu liegen: die Mittelstraße zu halten zwischen dem Hinabsinken in die Prosa und dem Versteigen in einen hyperelegischen, der Ode sich nähernden Sprachcharakter. Nehmen wir, ohne viel zu suchen, die Übersetzungen aus dem Tyrtaios und dem Theognis zur Hand. Die erste Elegie des ersten beginnt mit folgenden Versen:

Ja, ruhmwürdig erlag, wer ein tapferer Mann bei der Streiter
 Vordersten fiel, in dem Kampf schirmend das heimische Land.
Aber entflohn aus *befreundeter* Stadt und *gesegneten Fruchtau'n*
 Betteln zu ziehn, das *nagt herbe vor jeglichem Gram*:
Wenn mit dem *grauen Erzeuger* er schweift und *der lieben Erzeug'rin*,
 Wallenden Kindern dazu und mit dem jungen Gemahl.
Denn er erscheint ein *Gräul* Jedwedem ja, welchen er antritt

Durch schwerlastender Noth harte Bedrängniß verführt ꝛc.

Zu viel Aufwand theils in Zusätzen, theils in Steigerungen für das einfache Original, welches *τεθνάμεναι γὰρ καλόν* (schön zu sterben), *τὴν αὑτοῦ πόλιν* (seine Stadt), *πίονας ἀγρούς* (fette Äcker), *πάντων ἐστ' ἀνιηρότατον* (ist das Schmerzlichste oder Kränkendste von Allem), *σὺν μητρὶ φίλῃ καὶ πατρὶ γέροντι* (mit der lieben Mutter und dem alten Vater), *ἐχθρός* (verhaßt), *χρησμοσύνῃ τ' εἴκων καὶ στυγερῇ πενίῃ* (dem Bedürfniß und der fürchterlichen Armuth weichend), statt der unterstrichenen Stellen darbietet. Nun ist zwar unter diesen Abweichungen der Übersetzung von den Worten des Originals keine einzelne, welche, als störend und geradezu aus dem Tone fallend, verworfen werden könnte; aber, alle zusammengenommen, verändern sie doch den Charakter desselben durch eine, wenn auch nur mäßige Steigerung zum Gesuchteren und Geschmückteren. Dasselbe bemerken wir auch im Theognis, wo z. B. gleich im ersten Stück: *κακοῦ ἀνδρὸς πλουσίου* durch: des verächtlichen Mannes, praßt er nur, übersetzt ist. Im zweiten Stück der Schluß:

ἐπεὶ κρατερὴ μιν ἀνάγκη
ἐντύει, ἥ τ' ἀνδρὸς τλήμονα θῆκε νόον.

Eherne Noth ja
Treibet ihn, welche den Geist sinniger Männer verstört.

Noch stärker aufgetragen ist im siebenten Stück (bei Welcker das sechste):

Νῦν δὲ τὰ τῶν ἀγαθῶν κακὰ γίγνεται ἐσθλὰ κακοῖσιν
ἀνδρῶν etc.

Aber der Edelen Noth wird Jubel anjetzt für des Volkes Auswurf ꝛc.

Νικήσασα δίκην γῆν κατὰ πᾶσαν ἔχει
Frechobsiegend dem Recht tummelt im Lande sich ab.

Wir verwahren uns hier nochmals gegen den Vorwurf einer kleinlichen Sylbenstecherei. Das Einzelne dient hier nur als Probe jener durchgängigen Abweichungen, deren Gesammtheit erst einen Tadel begründet. Dahin rechnen wir auch in der Übersetzung des Theognis den aus einem Verschönerungskitzel hervorgehenden Wechsel in der Verdeutschung der Parteiwörter *ἐσθλός* oder *ἀγαθός* und *κακός*, wodurch die Classen der megarensischen Optimaten und Plebejer bezeichnet werden. Der Übersetzer hat für *κακός* z. B. niedrig, verächtlich, Schurke, Schelm, schandbar, feige, schlecht, schnöde, des Volkes Auswurf, frevele Männer, lose

Gesellen, und für ἐσθλός und ἀγαθός: gut, edel, belobt, getrost, wacker, würdig, fehllos ꝛc. Dieser Wechsel ist aber hier um so verwerflicher, da er eben jene eigenthümliche Bedeutung der beiden Parteien verwischt. Warum wollen wir uns in deutschen Versen scheuen, edel und unedel, oder gut und schlecht, oder wacker und lose drei, vier, fünf Mal hinter und neben einander zu gebrauchen, wenn der Grieche, den wir übersetzen, ein Gleiches gethan hat? Soll denn Theognis nicht mehr gelten, als Adelung's Lehre vom deutschen Styl?

Mit diesen Bemerkungen haben wir Alles umfaßt, was uns in dem Geiste und Gehalte der Weber'schen Übersetzung fremdartig und störend berührt. Was die metrische Form derselben angeht, so erkennen wir darin eine auch neben den größten Mustern nennenswerthe Befleißigung, den Hexameter und Pentameter von Trochäen rein zu halten, ohne doch zu oft den leidigen Ausweg des dehnenden e in den Infinitiven oder vor dem t der dritten Person der Einheit im Präsens und Imperfectum einzuschlagen, um aus Trochäen eben so matte oder noch mattere Daktylen zu bilden, z. B. schilderen, lebete, häufete, thuet ꝛc. Fast nur in der Nachbil-

dung der schwungvollen bukolischen Cäsur im vierten Fuße hat sich Herr Dr. Weber dieses, wie er es selbst nennt, dünnlichen und arglistigen Mittels bedient, wie z. B.

Ohne den Kampf der Titanen zu schilderen.
Loben, o Wein, dich muß ich und tadelen.

Einen empfindlichen Anstoß geben uns außerdem einige Daktylen, deren zweite Stelle die mittelgeistigen Bildungssylben s a m, b a r ꝛc. einnehmen, die freilich im trochäischen oder iambischen Rhythmus als Kürze zwischen zwei Längen mit fortgezogen werden, aber dem leichteren Schritt des Daktylus beschwerlich fallen, in welchem eine Länge zwei Kürzen zu tragen hat. Die Mittelzeitigkeit dieser Sylben neigt sich bekanntlich um so entschiedener zur Länge, wenn ihnen das bildende e angehängt wird, und daher können wir uns mit Daktylen, wie folgende, nicht befreunden:

Daß nicht un h e i l b a r e r Gram ꝛc.
Oftmals gegen Versehn und Ver m u t h b a r k e i t ꝛc.
Mutter un w e g s a m e r Noth ꝛc.

Eben so wird zuweilen der enklitische Gebrauch der einsylbigen Mittelzeit zu weit ausgedehnt. In der Zusammenstellung: s c h a u n, w i e i h r Z i e l, wirft i h r seinen Ton auf w i e und nicht über w i e hinweg auf s c h a u n. Daher ist der Daktylus:

Schaun, wie ihr Ziel

ein schwerfälliger. In einem Verse des Tyrtaios (S. 25) begegnen uns gar zwei Kretiker als Anfangsfüße:

Fort und fort | unverzagt | aushaltenden Muth ꝛc.,

welche Herr Dr. Weber so mißt:

Fort und | fort unver | zagt ꝛc.

Aber wir verweilen vielleicht zu lange bei solchen kleinen und nur sehr spärlich der Feile des Übersetzers entschlüpften Unebenheiten des Verses, welcher, im Ganzen gefaßt, sich mit kräftig lebendigem Schwunge der überlegenen rhythmischen Gewalt seiner Originale nachbewegt. Welch ein männlich fester Schritt in der zweiten Elegie des Tyrtaios:

Nicht vor der Menge der Männer erbebt, nicht wendet zur Flucht euch,
Nein auf die Vordersten rasch hebe die Tartsche der Mann,
Feindlich dem Leben gesinnt und die finsteren Loose des Todes,
Wenn sie in Helios Strahl nahen, begrüßend mit Lust.

Und weiter unten:

Dulde denn wohl ausschreitend ein Jeglicher, beide die Füße

Fest aufstemmend im Grund, Zähn' in die Lippen gedrückt;
Hüften sodann und die Schenkel hinab und die Brust und die Schultern
Hinter des räumigen Schilds Bauche nach Wunsche gedeckt.
Und in der Rechten erheb' er zum Schwung den erdröhnenden Schlachtspeer,
Und graunregend daher wehe vom Haupte sein Busch.

Dagegen vernehmen wir einen sanfter und ruhiger bewegten Rhythmus in den Versen nach Mimnermos und Theognis:

Wär' er der schönste gewesen; sobald ihm die Jugend vorbeifloh,
Bleibt kein Vater dem Sohn, Keiner dem Freunde noch werth.
Einer betrüget den Andern und höhnt den belisteten Nachbar,
Weder der würdigen That, weder der schnöden gedenk.
Keinen, der völlig ein guter und rechtlicher Mann sich erwiese,
Mag jetzt Helios Licht unter den Lebenden schaun.

Die Erläuterungen (von S. 407 bis 786) sind eine reichhaltige Zugabe der Übersetzung, und, obgleich auf Sacherklärung beschränkt, überschreiten sie doch wohl hier und da die Grenzen der Bedürfnisse desjenigen Publicums, welches Übertragungen liest, weil ihm die Originale verschlos-

sen sind. Daß bei Theognis die geistreichen und gründlichen Prolegomenen der Welcker'schen Ausgabe nicht vollständig benutzt werden konnten, bedauern wir mit dem Übersetzer, welcher sich damit begnügen mußte, von den handschriftlichen Mittheilungen jenes Gelehrten Gebrauch zu machen.

So gewährt denn diese Arbeit, welcher sich, wie die Vorrede verheißt, eine Nachlese aus der Anthologie anschließen soll, sowol dem Gelehrten vom Fache, wie auch jedem Leser, dessen Streben nach Bildung sich über die flüchtige Mode des Zeitgeschmacks erhebt, einen an echtem Genuß und fruchtbarer Belehrung reichen Überblick eines Feldes der griechischen Poesie, dessen Trümmern zwar weniger groß und ehrfurchtgebietend dastehen als die epischen und dramatischen, aber dennoch vollgütige Zeugnisse geben von der allseitig vollendeten Bildung jenes ewigen Volkes, dem es gelungen ist, im Leben wie in der Kunst die Aufgabe zu lösen, das Gute mit dem Schönen, und das Schöne mit dem Guten gleichbedeutend zu machen.

XII.

Lyrische Blätter. Von August Graf von Platen Hallermünde. Leipzig 1821.

Der junge Dichter, den wir aus diesen lyrischen Blättern kennen lernen, gehört nicht zu der großen Zahl derjenigen, die in hergebrachter, poetischer Phraseologie, die jetzt sehr wohlfeil zu kaufen ist, über die anmuthigen und gemüthlichen Seiten des Lebens ein leicht hinfließendes Liedchen absingen. Er nimmt es strenger und höher mit der Poesie, und je höher er sich das Ziel steckt, desto kühner ist seine Zuversicht, es zu erfliegen, die er auch nach alter Sängerweise unbefangen stolz ausspricht, z. B. in folgenden Sonetten:

Aufruf. S. 11.

Entled'ge dich von jenen Ketten allen,
Die gutgemuthet du bisher getragen,

Und wolle nicht, mit kindischem Verzagen,
Der schnöden Mittelmäßigkeit gefallen.

Und mag die Bosheit auch die Fäuste ballen,
Noch athmen Seelen, welche keck es wagen,
Lebendig, wie die deinige, zu schlagen,
Drum laß die frischen Lieder nur erschallen!

Den kleinen Krittlern gönne du die Kleinheit,
Bald dies und das zu tadeln und zu loben,
Und nie zu fassen eines Werkes Einheit.

Ihr neid'scher Groll wird allgemach vertoben,
Und nie berühren kann dich die Gemeinheit:
In deinen Träumen schwebst du selig oben.

Beruf. S. 13.

In alle Räume braust die stolze Welle,
Die ich im dichterischen Uebermuthe
Entspringen lassen aus dem eignen Blute,
Daß sie zum Strome mir, zum Meere schwelle.

Den Afterwitz verschlinge sie, die schnelle,
Daß er sein Liebchen nicht mehr länger dute;
Doch weichmelodisch und gelind umflute
Der blum'ge Schaum des Glaubens heil'ge Schwelle.

Die Fluten, welche die Natur erfrischen,
Gebaren sie nicht alles ird'sche Leben?
Entwand sogar sich nicht dem Schaum Urania.

So möcht' ich Perlen aus der Tiefe fischen,
Der unerschöpflichen, und dann sie weben
Zum Diadem der heiligen Germania.

Unsere Kritik ist weit entfernt, durch diesen stolzen, poetischen Trotz, durch dieses vielverheißende Selbstgefühl, durch diese herausfodernde Sicherheit zu einer Opposition gereizt zu werden. Wir freuen uns daran, einen jugendlichen Geist „in seinen Träumen selig oben schweben" zu sehen, obschon die zu erschwingende Höhe in der That noch sehr fern von seinen Bestrebungen liegt. Aber wir fürchten nicht, daß er beim Erwachen den Muth verlieren wird, die herrliche Höhe zu erfliegen, auf der er sich in seinen Träumen schon selig fühlte. Wir fürchten dies nicht, weil wir in den Gedichten des Herrn Grafen von Platen eine reiche Fülle kräftigen Lebens, selbständigen Bestrebens, jugendlicher Kampflust finden, die uns Gewähr leisten, daß die Täuschung, welche Sehnen und Erreichen verwechselt, ihn nicht in träge Manier wird versinken lassen. Wer sich ein hohes Ziel steckt, erhebt sich schon dann über das Gewöhnliche, wenn er noch unter demselben einhergeht; denn dieses ist auf dem niedrigen Platze in gemächlicher Ruhe; jener strebt empor, und mag er sich auch höher träumen, als er wirklich ist, so wird der Traum dem Erwachten die Schwingen beflügeln, nicht niederschlagen.

Bis alle Kämpfe durchgekämpft die Liebe,
Muß sie bewegen sich und tief erwägen
Des Lebens vielgestaltige Getriebe:
Selbst großer Irrthum ist ein großer Segen,
Und die des Glaubens ew'ge Quelle schlürfen,
Sie haben tief im Pfuhl des Wahns gelegen.
Ein Ungeheures will der Mensch bedürfen,
Dem unablässig er entgegen walle,
In aufeinanderdrängenden Entwürfen.

So sagt unser Dichter in seinem Prologe, S. VII. Möge er die letzten drei Verse nie vergessen!

Das kleine Buch besteht aus Sonetten, Liedern, Balladen oder Romanzen und morgenländisch bunten Ghaselen. Von den Sonetten haben wir ein Paar der gewichtigsten mitgetheilt. Das Vorwort stellt, ohne tiefe Charakterauffassung, drei Helden dieser Dichtungsart, Petrarca, Camoens und Rückert, zusammen — warum nur diese? — und schließt bescheiden:

Weil nun die Drei sich also groß erwiesen,
So stimm' ich scheu für solch ein Lied die Zitter,
Denn nicht als Vierter wag' ich mich zu Diesen.

Das wäre allerdings auch zu viel gewagt, und es möchten in jedem Falle Dante, Tasso, Shakspeare, Flemming, Neuere ganz zu verschweigen, unserm Neuling den Vortritt strei-

tig machen, wenn seine Sonette auch noch viel besser würden, als das eben getadelte. Von den beiden „An Rosalien" geben wir dem zweiten den Preis. Im ersten stört die seltsame Sprachweise:

> Erkenn' ich deines Werths Erkennung —
> Und fühle tiefer das Gefühl —

Außer einigen Gelegenheitsgedichten finden wir in den Sonetten noch eine Zusammenstellung Shakspeare's, Calderon's, Gozzi's und Tieck's, als der Heroen des romantischen Dramas, ebenfalls mit oberflächlicher Charakteristik. Von Shakspeare sagt der Dichter nicht mehr als:

> Ich sehe, Shakspeare, deiner Geister viele,
> Seh' Puck und Ariel im Tanze schweben.

In den Liedern rauscht manche aus den Tiefen des Herzens klar und frisch emporströmende Quelle; aber leider finden wir auch manchen kargen, an der Oberfläche klebenden Tropfen. So sehr wir uns aller Krittelei enthalten, so gern wir, dem Wunsche des Dichters gemäß, des Werkes Einheit auffassen möchten, so wissen wir doch in der That nicht, wo wir für das Lied: „An einen Freund", S. 47, eine Stelle in der poetischen Höhe, nach welcher der Verfas-

ser strebt, ja in welcher er in seinen Träumen schon schwebt, finden sollen. Es heißt:

> Einsam und von Schmerz durchdrungen
> Sitzt der delph'sche Gott und sinnt,
> Er beweint den schönen Jungen,
> Den geliebten Hyacinth.
>
> Könnt' ihm doch dein Bild erscheinen,
> Das dir jedes Herz gewinnt,
> Traun! er würde nicht mehr weinen
> Um den schönen Hyacinth.

Kann etwas unbedeutender, oberflächlicher, sinnärmer sein als diese Verse? Nicht viel höher stehen die Gedichte Nr. 13, 14, 17, 20, (Trinklied) 21, (Winterlieder) 27, 28, 29. In einigen andern können wir uns nicht enthalten, theilweise zu loben und zu rügen, und wagen es auf die Gefahr, daß der Dichter uns, als kleinen Krittlern, unsre Kleinheit gönne. So z. B. stört uns der gelehrt vornehme Vers:

> Und wo der Mensch den Menschen rief
> In rhythmisch lockenden Tönen —

in einem übrigens recht frischen und natürlichen Liede „An die Vögel" (S. 50), in welchem uns besonders der Schluß zusagt:

> Bleibt hier in eurem Laubgewind,
> Es trag' euch nie ein falscher Wind

In unsre Menschenenge,
Wo statt der Bäume Kerker sind,
Und Worte statt der Gesänge.

So hebt sich auch im folgenden Liede (S. 51) der Schluß aus dem Ganzen so glänzend hervor, daß der Totaleindruck gerade dadurch verloren geht. Er heißt:

Was sind die Blumen? Feine
Schattirungen auf Särgen —
Denn Erde ward zum Schreine
Gewölbt für Todtenbeine —
Wird meine bald sie bergen?

Im 26. Liede ist eine arge Härte:

Warum so ferne, was wir lieben?
Warum so nahe, *was mißfällt?*

Zu den trefflichsten Stücken der Sammlung zählen wir Nr. 1, 2, 4, 5, 7, 8, von denen wir einige Proben geben müssen, da wir vorher das Schwächste mitgetheilt haben.

4.

Ein Hochzeitbitter zog der Lenz
Den Wald entlang und See,
Zog hin mit Sang und Klange,
Mir aber ward so bange,
Mir aber ward so weh!

Und Gäste lud zu sich der Lenz,
Mich aber lud er nicht;

Er sah mich, ach! gefangen,
Ich hing an jenen Wangen,
An jenem Angesicht.

Nun leb' ich frei, nun kommt der Lenz,
Nun erst genieß' ich ganz,
Wenn ruh'ger auch und stiller,
Der Bäche grünen Schiller,
Der Rosen rothen Glanz.

8. Parsenlied.

Wenn des Leichtsinn's Rotte
Die Natur entstellt,
Huld'ge du dem Gotte
Durch die ganze Welt.

Hin zur Blume trete,
Doch zerknick' sie nie,
Schau' sie an und bete:
Wär' ich schön, wie sie!

In krystallne Quellen
Schleudre keinen Stein,
Bete zu den Wellen:
Wär' auch ich so rein!

Ueberall dir günstig
Weht ein Gott dir zu,
Darum liebebrünstig
Handle, wandle du.

Von den Ghaselen sagt der Dichter in der Vorrede: Wir legen weniger Werth auf die übrigen Gedichte als auf die zweite Sammlung von

Ghaselen, weil diese vom glühenden, formenreichen Oriente die Hülle borgten für die Fülle des Occidents. Und in dem Sonette „An Schelling", S. 6:

— Auf den Blüten eines fernen Landes
Schweb' ich nur flüchtig gleich dem Schmetterlinge,
Vielleicht genießend eines eitlen Tandes.

Wir können die Vorliebe des Dichters für diese Ghaselen nicht theilen; denn so gern wir es auch der deutschen Muse vergönnen, sich in die endlosen und verschiedenartigsten Formen des Südens und Nordens, des Occidents und Orients einzuschmiegen, so gern wir sie namentlich auch in dem bunten, glänzenden Gewande des Orients sehen, so können wir dergleichen Versuche doch nur als anmuthige, geistreiche Spiele gelten lassen, in denen man daher auch nur die heitere Außenseite des Lebens in Lust und Liebe, mit freundlich strafender Moral untermischt, berühren sollte, wie in Göthe's „Divan" geschehen ist. Denn, als etwas Fremdartiges, kann es uns nie mit der Gewalt der Wahrheit in den innersten Tiefen der Seele ergreifen, und was aus diesen emporströmt, müssen wir in der Sprache unsers Landes aussprechen, wenn es als wahr rühren und erleuchten soll. Am unpassendsten aber

ist es wohl, die Mysterien des Christenthums in den Pomp des Orients einzuhüllen, wie hier geschieht. Wer sein Christenthum nicht in der einfachsten Sprache des Kindes zu bekennen und ihm zu huldigen vermag, der wird es in glänzenden, farbenschillernden Bildern nun und nimmermehr sich und seinen Hörern eindringlich und einleuchtend machen, und erschöpfte er auch alle Fundgruben des Orients. Wir geben einige Proben.

2.

Wann einst der Fisch vom Bade springt,
Wann ewig die Cascade springt,
Wann einst die Gemse, wie der Stern,
Dieselben hohen Pfade springt,
Wann auf des Aethers reiner Flur
Die singende Cicade springt,
Wann, öffnend ihren treuen Schatz,
Des Sarges morsche Lade springt:
Wo ist der Busen, ruf' ich dann,
Aus dem die Milch der Gnade springt?

8.

Ich bin wie Leib dem Geist, wie Geist dem Leibe dir,
Ich bin wie Weib dem Mann, wie Mann dem Weibe dir;
Wen darfst du lieben sonst, da von der Lippe weg
Mit ew'gen Küssen ich den Tod vertreibe dir?
Ich bin dir Rosenduft, dir Nachtigallgesang,
Ich bin der Sonne Pfeil, des Mondes Scheibe dir;

Was willst du noch? was blickt die Sehnsucht noch umher?
Wirf Alles, Alles hin: du weißt, ich bleibe dir!

Erbaue sich daran, wer kann. Wir können uns höchstens an einigen treffenden, lebendig aufgefaßten und kräftig dargestellten Bildern erfreuen, die aber im Ganzen ihre Wirkung auf uns verfehlen, wenn wir nach dem innern Sinn forschen. Auch läuft mancherlei Schiefes, Unklares und Gezwungenes mit unter, z. B. im eilften Stück. Sprachwidrig ist der Schluß vom dreizehnten Stück:

Wann sollen wir die Wahrsagung gewahren,
Und wachen, was wir schlummern in Gedichten?

Neu ist der Pluralis von Gegenwart am Schluß von Nr. 16:

Wenn ich Vergangenheiten überdenke,
Wer schützt indeß mir meine Gegenwarten?

Die Hinkjamben des zwanzigsten Stücks machen auf uns einen widrigen Eindruck:

Das Morgenroth beschämt die Nacht endlich;
Die lange Müh' vergilt der Schacht endlich;
Die Wolken bargen stets den Mond wieder,
Doch er gewann die schöne Schlacht endlich rc.

Und zum Schlusse:

Wir waren lange schnöder Welt Beute,
Bis des Erlösers wir gedacht endlich.

Wenn wir einige aus den Ghaselen als gelungen in der Form auszeichnen sollen, so sind es besonders Nr. 14, 15, 17, 21, 22, 28. Eine unwürdige Spielerei ist der Schluß von Nr. 25:

Sieh, deine Locke schlängelt sich als L,
Das Wörtchen Liebe draus zu fügen, Freund!

Unter den Romanzen finden wir mehr Ansprechendes für uns, obschon der echte Romanzenton nicht überall getroffen und gehalten ist. Den Preis geben wir dem „Pilgrim vor Sanct Just" und dem „Grabe in Busento". Das erste können wir uns nicht enthalten, ganz auszuschreiben.

Die Nacht durchsaust der Sturmwind für und für,
Hispan'sche Mönche, schließt mir auf die Thür!
Laßt hier mich ruhn, bis Glockenton mich weckt,
Der zum Gebet euch in die Kirche schreckt.
Macht eilig auf, und weigert mir nicht karg
Den grauen Rock und dann den schwarzen Sarg.
Gönnt mir die kleine Zelle, weiht mich ein,
Mehr als die Hälfte dieser Welt war mein.
Das Haupt, das eurer Scheere sich bequemt,
Ward mehr als einmal stolz bediademt.
Die Schulter, die der Kutte nun sich bückt,
Hat kaiserlich der Hermelin geschmückt.
Nun will ich hier, daß beider Schicksal gleich,
In Trümmer fallen, wie das alte Reich.

Hätte der Hr. Graf v. Platen auch nur diese wenigen Verse geschrieben, wir würden nicht anstehen, ihn einen Dichter zu nennen; so großartig, tief und erschütternd ist dieser romantische Moment aufgefaßt.

Die Nachahmungen aus dem Spanischen und Dänischen sind gänzlich mißlungen und hätten füglich aus dieser Sammlung wegbleiben sollen.

Ein „Epilog an die Freunde" schließt das Buch, dem wir Theilnahme — und Kritiker wünschen, welche die vielen Herausforderungen und Ausfälle des Dichters gegen uns so kaltblütig ertragen, wie wir.

XIII.

Östliche Rosen von Friedrich Rückert. Drei Lesen. Leipzig 1822.

Friedrich Rückert trat zuerst im Jahre 1814, unter dem Namen Freimund Reimar, als ein Sänger der Zeit auf, der Zeit, welche die Besten unter uns begeisterte — und betrog. An die kleine Sammlung seiner „Deutschen Gedichte" schloß sich der „Kranz der Zeit", welcher 1817 unter des Dichters wahrem Namen zu Stuttgart bei Cotta erschien, und der Anfang einer Spottkomödie auf einen Mann, der jetzt aus der Zahl der Lebenden hinweggenommen, über Spott und Lob der wankelmüthigen Mitwelt erhaben, an das Urtheil der Nachwelt appellirt — auf Napoleon. Die Fortsetzung und Vollendung dieses Aristophanischen Versuches unterblieb, wahrscheinlich, weil der Dichter noch während der Arbeit einsehen lernte, daß die politische Bühne von

Europa ihm dankbarere Komödienhelden in Menge darbieten konnte, und er also deßhalb nicht nach einem andern Welttheil zu segeln brauchte, um einen Helden dem Spotte Derer preiszugeben, die vor ihm gekniet hatten. Napoleon auf Helena paßte nicht mehr zum Helden einer Komödie; sein Charakter gehörte nur der Tragödie an. Wir müssen eingestehen, daß die Rückert'sche Spottkomödie uns als ein unwürdiges Product seiner Zeitmuse gleich bei ihrem Erscheinen abgestoßen hat, obschon wir damals eben von dem Kampfe gegen ihn zurückkehrten. Mag männlicher Zorn gegen den Unterdrücker sich in vielen Kriegsliedern jener Zeit eben so scharf und spitz aussprechen — aber der ruhige Zeitungsleser sollte doch, um eine Komödie auf Napoleon zu schreiben, nicht blos die Zeitungen von 1812 bis 1815 berücksichtigen, sondern zurück und vorwärts blicken. Festina lente!

Der größte Theil der Rückert'schen Zeitlieder würden Volkslieder geworden sein, und hätten es, neben den Körner'schen, Schenkendorf'schen und einigen von Arndt, zu werden verdient, wenn die Zeit selbst, die sie besingen, nicht gar zu bald aus dem begeisterten Andenken des Volks ausgetilgt worden wäre. Kräftig, keck

und frisch ist ihr Klang; sie jubeln, preisen, schimpfen, spotten, rügen und klagen, je nachdem der Tag, die That und der Held es heischen. Außer diesen eigentlichen Volksliedern finden wir auch kunstreichere und fremdartig gebildete Blumen in dem „Kranz der Zeit". Einen besonderen Ruf haben die „Geharnischten Sonette" gewonnen, ein origineller Versuch, die zarte, zierliche südliche Form der Liebespoesie in den Harnisch der nordischen Kriegsmuse einzuzwängen.

Wie kühne Krieger jetzt, mit Glutblick trutzend,
In Reihn sich stellend, heben ihre Schäfte;
So stell' auch Krieger, zwar nur nachgeäffte,
Geharnischter Sonette ein Paar Dutzend.

Ein Zug der Rückert'schen Muse, der sich in der Folge immer bestimmter und wichtiger ausgesprochen hat, und leider nicht zum Vortheil derselben, blickt auch schon in den Zeitgedichten, oft recht störend, durch. Wir meinen ein übermüthiges Modeln und Künsteln in selbst aufgestellten Schwierigkeiten und Neuheiten: das Aufsuchen und eigensinnige Festhalten der seltensten Reime, eine mühselige Sprachklauberei, ein unerhörtes, contrastsüchtiges Bilderwesen und dergleichen mehr, was gewiß manchen Leser von den Rückert'schen Gedichten verscheucht und seinen Gegnern allbe-

reite Waffen in die Hände gibt. Referent kennt selbst eine Menge Beispiele von geschmackvollen Männern und Frauen, die bei Erwähnung Rückert's die Hände zusammenschlugen, und nicht begreifen konnten, wie wir an seinen Gedichten etwas Anderes finden möchten, als tolle Belustigung. Sie waren auch gleich mit einem Paar wunderlichen Versen und Reimen bei der Hand — und damit war der Dichter abgethan. Wir freuen uns aber, versichern zu können, daß wir durch Anempfehlung vorurtheilsfreier, durchgängiger Lectüre uns den Dank mancher dieser Spötter erworben haben, die jetzt gewiß mit eben so freudiger Erwartung, wie wir, die „Östlichen Rosen" zur Hand nehmen werden.

Tempus ruit in pejus! Rückert fand sich nicht angezogen, als Sänger der Zeit, Klagelieder Jeremiä zu schreiben, und Juvenalische Satyren sind verpönt. So flüchtete er denn aus seiner Zeit und aus seinem Lande

Nach dem reinen Osten,
Patriarchenlust zu kosten.

Dort wollen wir ihn freundlich willkommen heißen, wie er unter Rosenlauben, auf der Ottomane sitzend trinkt und singt und küßt und heitre Lebensweisheit in bunten Bildern lehrt. Wir

sehen also, daß das orientalische Costum dieser neuen Rückert'schen Gedichte keine modische Willkür ist, es ist in dem Geiste seiner Poesie, ja es ist in dem Charakter seines Lebens und Strebens begründet. Überdrüssig der Zeit, die ihn einst begeistert hat, erwacht aus einem Rausche, der Übelbefinden nach sich ließ, eilt er fort auch aus den Umgebungen, die ihn an die Zeit erinnern, deren Begeisterungstrank ihn berauschte. Wohin möchte er da wol lieber flüchten, als in das patriarchalische Morgenland, die Heimath aller Völker? Es wird nicht unnütz sein, hier einige Stellen anzuführen, welche die politische Apathie des Dichters am verständlichsten aussprechen, weil eben dadurch der Standpunkt mit bestimmt wird, von dem wir die „Östlichen Rosen" zu betrachten haben.

So heißt es S. 24 in einem der schönsten Trinklieder:

Bei unserem souverainen Wirth
Bin erster Günstling ich worden;
Er hat mich geziert, daß es klirrt und flirrt,
Mit sämmtlichen Wein-Hausorden.

O einsichts-, nachsichtsvoller Monarch!
Er läßt uns freie Begierde,
Und wenn wir es treiben recht bunt und arg,
Das rechnet er uns zur Zierde.

Ihr Weisen aus anderen Monarchien,
Wo man euch kappet die Zügel,
Ihr müsset in unseren Freistaat ziehn,
Um frei zu regen die Flügel.

Noch deutlicher S. 36:

Die die Welt verschüttet haben,
Mögen sie entschütten;
Und was sie zerrüttet haben,
Soll uns nicht zerrütten.

Sehet, wie ihr ungehudelt
Bleibet in der Schenke;
Und was draußen wird gepudelt,
Hofft, daß Gott es lenke.

Oder in bescheidenerem Tone S. 71:

Schwach und träum'risch, wie ich bin, wie sollt' ich mischen
Mich in ernste Weltgeschäfte?
Immer trinken und verliebt sein stets vom frischen,
Dazu reichen meine Kräfte.

Am kräftigsten S. 448:

Mir scheint nichts Besseres zu thun
In diesen schlechten Zeiten,
Als aus der Schenke, wo wir ruhn,
Gar nicht hervor zu schreiten.

Schenkt hier den *lautern* Wein mir ein
Aus Füllen unsres Kruges,
Und laßt die Welt die Schenke sein
Des Luges und des Truges.

Mir mundet Wein, der etwas herb;
Wer ist ein süßer Schlecker?
Lass' er sich holen Weinverderb
Vom Nachbar Zuckerbäcker.

Nur zur Bedingung mach' ich mir
Aus redlichem Gemüthe,
Daß sich uns keine Zeitung hier
Einschwärz' als Zuckerdüte.

Du würdest, wie die Fliege, Gift
Mit deinem Zucker lecken;
Mir würde, säh' ich nur die Schrift,
Der Wein wie Galle schmecken.

Dieses Lied bildet einen interessanten Contrast zu dem ersten Gedichte im „Kranz der Zeit", worin wir unsern Dichter auf der alten deutschen Burg des alten deutschen Ritters Truchseß von der Bettenburg bei den Zeitungen sitzen sehen.

Auf eurer Burg, Herr Ritter,
Als weithin ohne Rast
Sich zog das Kampfgewitter,
Saß ich als müß'ger Gast,
Und haschte nach Berichten
Von fernen Kriegsgeschichten.

So schnell ändern sich die Zeiten — und wir mit ihnen!

Es walten aber auch noch andre Bewegungsgründe ob, welche die Formen und Bilder der

orientalischen Welt für unsern Dichter besonders zusagend machten. In Rückert's Poesien offenbart sich fast durchgehends ein mächtiges Streben nach Originalität, ein Verachten gebräuchlicher Formen, Redensarten und Bilder, ein Ringen, aus dem deutschen Sprachschatz eine neue, ungleich schwierigere poetische Phraseologie hervorzurufen und sie den alltäglichen, abgesungenen Weisen entgegenzustellen. Dieses Streben ist nur auf einer Seite löblich, auf der andern mißverstanden und unnütz. Nicht zu leugnen ist es freilich, daß man es im Allgemeinen mit der deutschen Poesie jetzt zu leicht nimmt. Durch eine bedeutende Anzahl ausgezeichneter Dichter ist eine bequem und elegant fließende Phraseologie in Umlauf gekommen, deren Handhabung den Nahahmer zu keinem besondern Studium auffordert; ja, auch der Kreis der Bilder bewegte sich nicht über die Grenzen, deren Zugang Allen offen steht; und das Reimregister theilt nicht minder den Charakter jener bequemen Leichtigkeit der Poesie. Daher denn auf dem deutschen Parnaß der unaufhörliche Nachklang von Weisen großer Dichter und der Mangel origineller Tonangeber der Poesie.

Wir sind weit entfernt, dem Dichter der „Öst-

lichen Rosen" den Beruf zu einem solchen Tonangeber streitig zu machen. Wir kennen wenig deutsche Dichter, die ihm an Reichthum der Erfindung, Gewandtheit, Kraft und Lebendigkeit der Darstellung und Gewalt über die Sprache gleichkommen. Aber wir können auch nicht verhehlen, daß der neue Ton, den er angegeben, uns nicht der rechte und echte scheinen will, von dem die deutsche Poesie Heil und Aufschwung zu erwarten habe. Denn wenn einer in leichter Herkömmlichkeit und Bequemlichkeit erschlaffenden Kunst neue Anforderungen und schwerere Aufgaben gemacht werden sollen, so müssen diese dahin zielen, die Kunst der Natur und Wahrheit näher zu bringen, nicht, sie weiter davon zu entfernen. Gleiche Ansichten, wie die, welche Rückert's Muse oft auf den Irrweg der Ziererei und des Zwanges geführt haben, täuschten auch einst die Bestrebungen Lohenstein's und Hoffmannswaldau's, die gewißlich aus guten Absichten hervorgingen, und die deutsche Poesie mußte ihren dicken Bombast mit Gottschedischem Wasser abwaschen. Die irrigen, oft an die genannten Bombastiker erinnernden Bestrebungen Rückert's sind besonders in den Arbeiten sichtbar, die zwischen seinen Zeitgedichten und den „Östlichen Rosen" liegen. Was hat er

da nicht Alles durchgeprobt! Eine Unzahl von Sonetten, mehrere Hundert auf einen Gegenstand *), Terzinen, Ritornelle und eine nicht geringe Reihe selbst erfundener Reimkunststücke, welche die Versuche der südlichen Völker noch überbieten — und fast Alles auf Schrauben stehend, barock, halsbrechend, stupend — aber nicht schön und wahr. Wahrscheinlich hat der geniale Dichter endlich selbst eingesehen, was freundlicher Rath und feindliche Kritik ihm oft vergebens vorgehalten haben: daß nirgends Heil für die Kunst zu holen sei, als bei der Natur! und da er die deutsche Natur nun einmal zu alltäglich gefunden hat, so wendet er sich nach dem Orient, dessen Natur in ihrer schwellenden Fülle, in ihrer bunten Mannigfaltigkeit, in ihren sonderbaren Formen, in dem Glanz ihrer Bilder ihn mächtig anlockt; und die despotische Etikette des orientalischen Lebens sagt auf der andern Seite dem gern Beschränkten und mit der Beschränkung der Form Ringenden nicht wenig zu. Auf diese Weise kann Rückert neu und doch wahr, ungewöhnlich und doch natürlich sein.

Diese Andeutungen mögen genügen, den Leser in den Standpunkt zu versetzen, von dem er

*) z. B. die Sonette auf eine ländliche Todtenfeier.

Rückert's „Östliche Rosen" zu betrachten hat. Wir verheißen Jedem, der diesen reichen orientalischen Rosengarten betreten wird, einen köstlichen Genuß. Wir möchten aber rathen, nur kurze Gänge in demselben zu machen, dann zurückzukehren, und gelegentlich wieder einmal eine kleine Runde zu versuchen. Denn östliche Rosen und östlicher Wein sind berauschend, und unser Dichter und Schenke ist nicht karg. Aber der Fülle, die er umschließt, ungeachtet, hat der Rückert'sche Rosengarten doch auch Warnungstafeln ausgesteckt, welche das Profanum vulgus abhalten sollen (S. 88.)

Wehr' einen Trunk der Labung nicht
Jedem aufrichtigen Zecher!
Doch kömmt ein Heuchler, ein kluger Wicht,
So decke zu den Becher.
Versauern würde sogleich der Wein,
Wenn sauere Blick' ihn träfen;
Und flöss' unlautere Weisheit darein,
So würde der Trank zu Hefen.

Obschon wir nun, als Kritiker, dem Dichter vielleicht schon ein wenig afterklug vorgekommen sein mögen, so fürchten wir doch nicht, einzutreten in seine vom edelsten Tranke und süßesten Dufte durchflossenen Lauben und Kiosken, und will er uns anders nicht einschenken, so

sind wir erbötig, seinem Beispiele zu folgen, und unsre Bücher für Wein zu versetzen — diese Recension zuerst.

Eine Weihe an Göthe, den west-östlichen Divansdichter, empfängt uns am Eingange, und wir stimmen ihr aus vollem Herzen bei:

Wollt ihr kosten
Reinen Osten,
Müßt ihr gehn von hier zum selben Manne,
Der vom Westen
Auch den besten
Wein von jeher schenkt' aus voller Kanne.

Und nun wenden wir uns zuerst zu den lauten muntern Schenken, aus denen Becherklang uns entgegentönt, und wo unser deutscher Hafis, mit östlichen Rosen bekränzt, heitre Lebensweisheit in sinnreichen Sprüchen lehrt. Da sitzt er: (Seite 9)

Von einer Seite die Laute
Und von der andern die Flöte.
Was doch mir die vertraute?
Was doch mir die entböte?

Die Laute ruft zum Weine,
Die Flöte ruft zur Liebe.
Nimmst du, o Herz, das Eine,
So nehmen das Andre Diebe.

Die Laute ruft: o eile!
Der Sonne Glanz ist hier.

Die Flöte ruft: o weile!
Des Frühlings Kranz ist hier.

Mein Herz schwebt in der Mitte,
Und wird so keiner froh.
Geh', Ostwind, hin und bitte
Die beiden Trauten so:

Sie sollen sich verfügen
Hieher, allbeide zusammen,
Die Eine mit ihren Krügen,
Die Andre mit ihren Flammen.

Und wenn du mir in's Gehege,
Mein Bote, sie hast bestellt,
So gehe du deiner Wege
Und nimm mit dir die Welt.

Ihr närrischen Geschwister,
Nun ist ja kein Hinderniß.
Vereint hier euer Geflüster,
Hier liebt und trinkt Hafis.

Glück zu, wackerer und weiser Zecher! du machst den Becher zu einem Borne der echten Wissenschaft des Lebens und der Liebe, und die Schenke zu einem Schauplatze deiner Ehre. Drum geschehe dir dereinst, wie du wünschest: (S. 70)

Auf dem Felde meiner Ehren,
Wann ich werde sein gesunken,
Sollet ihr, wo ich getrunken,
Mir zu ruhn auch nicht verwehren:
Still hier in der Schenke Hafen
Laßt mich meinen Rausch verschlafen.

Nicht hier oben, da wo munter
Ihr noch euren Unfug habet,
Außer'm Lärmen mich begrabet
In den Keller tief hinunter,
Daß die leisen Weines=Düfte
Wehen über meine Grüfte.

Wann zur Zeit der blühenden Reben
Stehen auf des Weines Geister,
Soll sich als ihr alter Meister
Aus dem Grab mein Geist erheben,
Wie im Leben ohne Härmen
Mitten unter'm Schwarme schwärmen.

Oder, wie ein anderes Testament es bestimmt:

Hänget in meine Gruft hinein
Mir die Liebe als Lampe still,
Und als Schirmdach über die Gruft
Setzt den Becher mir! In dem Schein
Meiner Lampe und unter'm Duft
Meines Daches ich schlummern will,
Bis man mich zum Gerichtstag ruft.

Wir kommen in Versuchung, die Hälfte des Buches in unserer Recension abzuschreiben — die Hälfte, aber auch nicht mehr, und von dieser Hälfte würde mehr als die Hälfte aus Weinliedern und Weinsprüchen bestehen, in denen sich ein kerngesundes, lebensreiches, tiefschauendes Gemüth frei und natürlich in der Bilderpracht und dem Blumenglanze des Orients ausspricht. In gleichem Tone mit diesen sind die meisten

leichten und scherzhaften Liebesgedichte. Wie kostbar sind nicht die Perlen und Edelsteine der kleinen epigrammatischen Vierzeilen am Schlusse der zweiten und dritten Lese! z. B.

Die Qualen fürcht' ich nicht fürwahr,
Die Schmerzen, die von Liebe stammen.
In Flammen stirbt die Kerze zwar,
Doch lebt die Kerz' auch nur in Flammen.

Einförmig ist der Liebe Gram,
Ein Lied eintöniger Weise,
Doch immer noch, wo ich's vernahm,
Mit summen mußt' ich leise.

Ich bin der Liebsten Guitarre,
Leid trag' ich und Freude verschlossen im Herzen,
Und mit Schweigen ich harre,
Was ihr Finger wird wecken mit Scherzen.

Meine Liebste liebt das Neue,
Ich vom Alten lasse nie.
Für uns Beide bricht sie Treue,
Für uns Beide halt' ich sie.

Aber nun wollen wir den hohen Ton unsres Lobes allmälig herabstimmen, und wenn wir aus den Schenken zu den einsamen Rosenlauben der Liebe übergehn, so werden wir viele Lieder, die wir in ihnen belauschen, als verfehlt tadeln müssen. Unter den Trinkliedern und Trinksprüchen unterliegen nur wenige dem Vorwurfe der Verkünstelung und Verschraubung, von deren

Motiven wir oben im Allgemeinen gesprochen haben. Einige davon wollen wir als orientalische Studien hingehn lassen, namentlich die Ghaselen mit ihrem einen durch das ganze Gedicht laufenden Reim. Solche Studien sind freilich keine östliche Rosen, es sind künstlich nachgebildete Rosen von Papier oder Muscheln. Außerdem finden wir aber auch manches mühselige Kunststück, das wir nicht einmal als Studium verdienstlich nennen dürfen. So zum Beispiel das Lied S. 169:

Immer noch in Mitte Wein= und
Liebeswellenbades
Schwimmt mein Herz und nirgend zeigt sich
Aussicht des Gestades ꝛc.

Unter den folgenden Strophen findet sich manche gelungene, aber im Ganzen ist der Zwang des durchgehenden Reimes auf a d e s gar zu unangenehm fühlbar, und der Dichter hat, um ein langes Gedicht zu Stande zu bringen, eine Quantität orientalischer Eigennamen zu Hülfe nehmen müssen.

Wie philosophisch=preciös klingt in einem Liede folgende Stelle (S. 56)

Auf den Blitz auf deines Ichs
Dunkles Wohngebäude,

Und verklärt erweitert sich's
Zum Palast der Freude.

Zittre nicht Verzicht zu thun,
Herz, auf deine Deinheit,
Wenn du aufgenommen ruhn
Willst in meiner Meinheit.

Wie paßt zu solcher Unnatur der Spruch des Dichters im ersten Liede?

— Wie soll dir Rosenblüthe
Wirklich blühen in's Gemüthe,
Willst du noch nach Schimmer gaffen,
Den nicht die Natur erschaffen!

In den „Liebes-Liedern" haben wir den Scharfsinn, die Zierlichkeit, die erfinderische Galanterie mehr bewundert, als uns von der Innigkeit und Wahrheit der Empfindungen angesprochen gefühlt. Daher geben wir den scherzhaften und epigrammatischen Liebesliedern, die sich zunächst an die Trinkgedichte anschließen oder ganz mit ihnen zusammenfließen, den Preis vor den leidenschaftlichen, sehnsuchtsvollen und klagenden, die uns, mit wenigen Ausnahmen, kalt gelassen haben. *)

*) Sie machen den kleinsten Theil der Sammlung aus. Zu den Ausnahmen rechnen wir z. B. die Lieder S. 116, 117, 125, 186, in denen der Hauch freier Begeisterung weht und orientalische Düfte mit sich führt.

Unter denen im leichten Tone nennen wir als eins der gelungensten das Lied S. 108.

Ich bin auf ihrem Wege der Staub,
Sie hütet den Saum des Kleides vor mir,
Sie gibt ihr Gewand dem Winde zum Raub,
Nur daß ich nicht mög' haften an ihr.

Und wär' ich über den Fluß der Steg,
So bliebe sie lieber am Ufer stehn,
Und wär' ich der Paradiesesweg,
So würde sie lieber zur Hölle gehn.

Sie zeigt ihr lächelndes Angesicht,
Wie eine Rose, dem ganzen Reich;
Und sag' ich: warum verhüllst du dich nicht?
So verhüllt sie vor mir sich gleich.

Was ich ihr thu', ist ihr nicht recht;
Und was sie mir thut, das ist nicht fein.
Ich bin der unterthänige Knecht,
Sie will nicht gnädige Herrin sein.

Was ich ihr auch zu Gefallen thu',
Nichts zu Gefallen thut sie mir.
Und wäre sie nicht so schön dazu,
So wär' es nicht auszuhalten bei ihr.

Als Probe von Witz und Scharfsinn der Liebe möchten wir das Lied S. 131 anführen, wenn der Raum uns nicht beschränkte. Wir geben daher lieber einige kleinere Gedichte dieser Art, die um so ansprechender sind, da Witz und Scharfsinn selbst die Kürze lieben, und in die Länge

ausgesponnen, Das zu sein aufhören, was sie heißen.

S. 67. Die Liebe fiel ins Grübchen am Kinn,
Und war unendlich erschrocken.
Sie langte mit entschlossenem Sinn
Nach einer der flatternden Locken,
Und zog sich mit Geschicke
Heraus am artigen Stricke,
Sonst läge sie, glaub' ich, noch darin.

S. 127. Betrogen hat mich mein Lehrer,
Der mir brachte die Lehre bei,
Daß der Anfang das Schwere sei;
Liebeskunst wird immer schwerer.
Wie ein Taucher das Meer, je weiter vom Land,
Je tiefer es fand.

Hierher gehören auch größtentheils die schon angeführten Vierzeilen. Sehr selten treffen wir auf diesem Felde eine Gewöhnlichkeit und Alltäglichkeit, und das Unbedeutende zeichnet sich wenigstens durch eine zierliche Form aus. So z. B. S. 106.

Ist der Frühling da?
Sind sie grün, die Fluren?
Meine Blicke fuhren
Suchend fern und nah.

Aber keiner sah,
Liebste, deine Spuren.
Grün sind nicht die Fluren,
Frühling ist nicht da.

Dahin rechnen wir noch die kleinen Gedichte S. 113 und S. 135, (das erste) um doch auch Beispiele von Seltenheiten anzuführen. Häufiger finden wir, daß der Witz und Scharfsinn so sehr gespitzt und geschärft sind, daß sie — brechen. Nur eine Probe: (S. 143)

Lieder hast du gesungen,
Perlenschnüre geschlungen,
Hafis, o wirf sie empor!
Der Himmel wird sich entladen
Des Ohrgehänges der Plejaden,
Und deine Lieder nehmen in's Ohr.

Auch manche Wortspielerei wird überspannt, mancher Scherz durch Dehnung entkräftet, mancher gute Einfall schwerfällig gemacht durch fortdauerndes Weiterbauen auf dem ersten lose hingeworfenen Spaß. So z. B. die Lieder S. 64, S. 72, S. 176. Das letzte Lied beginnt wie folgt:

Liebste! So im Herzen dein gedenk' ich:
Deines Angedenkens
Duft ist Speis' ihm, und mit Thau es tränk' ich
Deines Angedenkens.

Jede Thrän' aus meines Auges Becher
An die durst'gen Kinder
Des Gefilds im Namen nur verschenk' ich
Deines Angedenkens.

Wie die Pflanze still im Boden wurzelt,
So die Sehnsuchtfasern
Des Gemüths tief in den Boden senk' ich
Deines Angedenkens.

Wenn dies die Sprache der Leidenschaft sein soll, so fragen wir: welcher Leidenschaft? und der Psychologe mag entscheiden, ob sie der Liebe oder dem Wahnsinn näher verwandt ist. Besonders seltsam hat uns diese Sprache in den Gedichten getönt, welche den Tod der Geliebten beklagen. Ein solches Klagelied beginnt: (S. 284)

Mitternachts
Weckten mich vom Schlummer Träume
Schwer' und dumpfe;
Lastend lag
Das Gefühl des Nichts der Welt
Auf meinem Rumpfe.

Die schönen Reime auf umpfe werden in diesem Stücke durch 10 Strophen durchgezerrt. Da heißt es denn weiter:

Himmelsbild
Meiner Seele! meines Herzen
Frühlingsrose!
Deren Duft
Wehret, daß nicht in sich selbst
Der Geist verdumpfe.

Und gegen Ende:

Fürchte nicht!
(Hört' ich sprechen) was du siehst,
Ist Stern des Himmels,
Nicht Phantom,
Sumpfgeboren, das versinken
Wird im Sumpfe.

Der Dichter spricht hier von einer Erscheinung seiner verklärten Geliebten! Überhaupt können wir von diesen Klageliedern nur eins als gelungen bezeichnen. Es ist eine der herrlichsten Ghaselen S. 298:

Wo jagt ihr nun, scherzende Morgenwinde,
Meine Gaselle?
Wo gehst du nun weiden im Abendwinde,
Meine Gaselle?

Ein Non plus altra von Schwulst und Ziererei ist das: Gedicht S. 303, mit dem Reime auf *ülete*.

Rosenbrand!
Wangenglut:
Wär' ich Ost, daß ich euch fächelnd kühlete!
Wintereis!
Busenschnee!
Wär' ich Sommerbrand, daß ich euch schwülete!

Der Schluß heißt:

Wenn mein Lied
Leid dir klagt,

Dir behag' es, wie ein Märchen, das nicht rührt.
Wie dein Dorn
Andre sticht,
Weißt du selbst nicht, Rose, weichgepfühlete!

Man wird uns vielleicht vorwerfen, daß wir aus einem Buche, das des Trefflichsten so viel enthält, die wenigen mit untergelaufenen makelhaften Stücke herausheben, statt auf das Beste aufmerksam zu machen. Das Letztere haben wir nun auch nicht ganz unterlassen; aber, indem wir, als Kritiker, das Urtheil des flüchtigeren Lesers zu leiden gedenken, so müssen wir auf Das aufmerksam machen, was dessen Aufmerksamkeit entschlüpfen könnte, und das sind nicht die Trefflichkeiten des Dichters, sondern dessen Fehler, Verwöhnungen, Irrthümer und Mißgriffe. Man wird nicht drei Seiten lesen können, ohne Rükkerts geniale Dichternatur zu erkennen, wol aber dreißig, ohne sich an deren Auswüchsen und Mißgeburten zu stoßen.

Und nun wollen wir scheidend an den Dichter noch die Bitte wagen, er möge in den folgenden Lesen, denen wir freudig entgegensehen, etwas strenger auslesen — denn er ist ja so reich. Dagegen mag er das mühsame Auslesen von seltenen, kostbarlichen Reimen und gedrechselten

Worten und Redensarten unterlassen. Dann erspart er auch uns das Auslesen von Stellen, die uns zum Tadel auffordern, und wir können dann vielleicht die ganze Beurtheilung seiner östlichen Rosen mit einem einzigen vorgesetzten K abmachen.

XIV.

Beiträge zur Poesie mit besonderer Hinweisung auf Göthe. Von J. P. Eckermann. Stuttgart 1824.

Eine wahrhaft erfreuliche Erscheinung auf dem Felde der ästhetischen Kritik, welches leider immer mehr und mehr in unserm Vaterlande ein Tummelplatz und Krammarkt für literarische Hausirer wird, wo man für Geld und gute Worte über Werke abspricht, die man nicht versteht, Schimpfreden feil bietet, einen spöttischen Einfall für eine Recension verkauft und dergleichen mehr — Exempla sunt odiosa! Wenn wir den Charakter der vorliegenden Beiträge zur Poesie, oder vielmehr zur Würdigung und Beurtheilung der Poesie, zusammenfassen wollen, so scheint eine reine Klarheit der Ansicht, eine frische Gesundheit des Geistes und Herzens und eine seltene Leichtigkeit und Behendigkeit der Rede sie vor vielen ähnlichen Erscheinungen unsrer Literatur, selbst vor solchen, deren Gehalt würdig wäre,

hier eine Vergleichung abzugeben, auszuzeichnen. Ohne philosophischen Wortpomp, der nur zu oft Grundlosigkeit und Unklarheit bemänteln muß, ohne neue Terminologie, die nicht selten alten Aussprüchen neue Kleider gibt oder dem unbestimmten Gefühl einen stehenden Ausdruck anhängt, der nun überall ausreichen muß, wo kein Begriff und kein bekanntes Wort zur Bezeichnung des dem Schriftsteller selbst nur halb Bekannten da ist, sondern in bescheidener Sprache des Lebens klar und verständlich, leicht, oft bis zum Nachlässigen, sicher und ruhig, jedoch auch nicht ohne Lebendigkeit und Anschaulichkeit, entwickelt Herr Eckermann die tiefsten und feinsten Gesetze und Eigenschaften der Poesie und poetischer Werke, und vornämlich der Göthe'schen. Wir möchten behaupten, daß dieser Kritiker recht eigentlich ein Kritiker für Göthe sei; wie der Dichter das höchste Vorbild klarer und scharfer Weltansicht in der anspruchlosesten Form geliefert hat, so ist dieser Kritiker in gleichem Sinne und mit gleichem Streben in die Anschauung seines Dichters eingegangen, und seine Beurtheilung Göthe's contrastirt, so im Innern, wie im Äußern, mit einem andern über Gebühr — auch von Göthe selbst — gerühm-

ten Werke, dessen unklare und anmaßend breite Phraseologie allein hinreichend ist, um zu erweisen, daß jener Beurtheiler seinen Dichter nicht ganz verstanden hat.

Die aphoristische Form des vorliegenden Werkes verhindert uns, einen systematischen Überblick seines Inhalts zu geben, und zwingt uns zu aphoristischen Mittheilungen aus demselben. In einer kritischen Zeitschrift scheint uns besonders des Verfassers Ansicht über Kritik und ihr Verhältniß zur Poesie an seinem Platze, und wenn wir diese Stelle des Buches ohne unsere Bemerkungen abdrucken lassen, so möge der Herr Verfasser daraus keinen Schluß machen auf einen Mangel an Theilnahme, sondern auf unsre völlige Übereinstimmung mit seinen Ansichten.

„Das literarische Wirken, in Hinsicht auf Poesie" heißt es S. 89, „ist ein doppeltes: Hervorbringung und Beurtheilung. — Productionen der mannichfaltigsten Art im lyrischen, epischen und dramatischen Fach thun sich hervor, und die Kritik bleibt nicht aus, den Maßstab des Wahren, Rechten und Schönen hinanzulegen und sie einer Prüfung zu unterwerfen. Und dieses ist nothwendig, damit angehende und irrende Talente geleitet, schlechte gezügelt und der gute

Geschmack aufrecht erhalten oder herbeigeführt werde."

„Ein großer Kritiker aber ist eben so selten, als ein großer Dichter, ja noch seltener. Denn, wiewol es leichter ist, Etwas zu erkennen und zu würdigen, als Etwas selbst hervorzubringen, so ist auf der andern Seite bei'm Kritiker im hohen Sinne des Worts eine weit größere Mannichfaltigkeit von geistigem Vermögen und dessen Ausbildung erforderlich, als bei'm Dichter. Ein Dichter kann bedeutend, ja groß sein, und wäre er nichts weiter, als ein Liederdichter, oder hätte er nichts gemacht, als Tragödien oder Lustspiele oder Epopöen oder Romane. Ja, wir finden, daß alle große Dichter, Göthe ausgenommen, fast nur in Einer Gattung Bewunderungswürdiges geleistet haben. Wir gestehen also dem Dichter eine gewisse Einseitigkeit, wenn sie nur groß und bedeutend ist, gerne zu; dem Kritiker hingegen ist nichts unzulänglicher (?), als solche. — Denn nicht genug, daß er die Leistungen Eines Geistes gehörig erkenne und würdige, auch nicht genug, daß er Alles, was in einer gewissen Gattung je producirt worden, zu schätzen wisse, sondern er muß Alles, was in allen Gattungen der Poesie und zwar zu allen Zeiten

und von allen Völkern je hervorgebracht worden und noch hervorgebracht wird, mit Einsicht zu ermäßigen und zu beurtheilen im Stande sein."

„Hierzu nun ist erforderlich nicht allein genaueste Kenntniß der Natur und des Wesens jeder Gattung der Poesie, der Form, des Technischen, also desjenigen Theils der Kunst, welcher gelehrt und gelernt werden kann, sondern es muß auch vorhanden sein genaueste Kenntniß und Vermögen der Nachempfindung des in den verschiedensten Productionen verarbeiteten und zur Anschauung gebrachten Lebens. Und dies will mehr sagen, will sehr viel sagen! — Denn unter diesem Leben verstehen wir nicht blos, was dem Dichter aus der sichtbaren Natur und aus dem Leben seines Volkes, also von außen, entgegengekommen, sondern vorzüglich Dasjenige, was er aus dem Schatze hoher Individualität, also aus dem Gehalt eigenen Geistes und eigener Gefühle hinzugethan. Diese unendliche Mannichfaltigkeit an Gefühlen, Geist und Leben nun in ganzer Fülle wiederzuerkennen und zu empfinden, muß der Kritiker der Gesammtheit der poetischen Productionen wenigstens eine höchst vielseitige Empfänglichkeit und Erregbarkeit hinzubringen. Das Publicum, bei seinem stoffartigen Interesse,

mag sich Dieses oder Jenes herauswählen, wie es seiner Individualität und dem jedesmaligen Bedürfniß zusagt; der Kritiker aber soll höher stehen, er soll sich in Alles zu fügen und Alles zu würdigen wissen. Und da reicht es nicht hin, daß er sinnig eindringe, den Geist und Charakter des Ganzen erfasse und finde, wie jeder einzelne Theil bis aufs Geringste vom Ganzen ausfließe und damit in engster Verbindung und schönster Harmonie stehe — denn dies Alles geht vorzüglich nur auf die Form und Darstellung —; sondern es muß auch der Stoff, der Gehalt, das Leben, die Anschauungs- und Gefühlsweise in ihm wieder anklingen und volle Lebendigkeit gewinnen. Kein geistiges Vermögen darf bei ihm fehlen, oder nicht gehörig entwickelt sein; Phantasie, Zartheit, Kraft, Tiefe, die mannichfaltigsten Gattungen der Gefühle, Alles muß er besitzen. Die unschuldigste Naivetät eines Kindes, wie die höchste Würde und Weisheit des Greises, muß er zu erkennen vermögen, mit einem Worte, Alles, wie es beiden Geschlechtern auf jeder Lebensstufe gemäß ist. Vor Allen muß er die Liebe kennen und zwar in allen ihren Gestalten und Modificationen nach Verschiedenheit der Völker und Zeiten. Denn die Liebe ist ein Stoff, der

von jeher die Productionen der Dichter durchdrungen hat und ferner durchdringen wird."

„Ist nun diese volle Gesundheit des geistigen Lebens, wie wir sie uns nur im höchsten Umfange denken können, vorhanden, und fehlt ferner nicht die vielseitigste Empfänglichkeit und Erregbarkeit und das Vermögen, mit Verleugnung eigener Individualität in ein fremdes Leben einzugehen, so wird der Kritiker sich so gut in der Welt des Homer finden, als in der des Tasso und Ariost; eben so gut zu Hause sein im Sophokles, wie im Shakspeare, und den süßen Hauch eines Göthe'schen Liedes so gut zu genießen vermögen, wie dem hohen Fluge einer Pindar'schen Ode zu folgen im Stande sein."

„Fehlt aber dem Kritiker irgend eine geistige Anlage, oder ist sie nicht gehörig entwickelt, oder durch verkehrte Cultur und übermäßiges Studium verbildet und gelähmt, so wird auch die Kritik selbst nur mangelhaft sein können. Voltaire fehlte die Tiefe und deshalb entbehrte er das Vorzüglichste, um den Shakspeare zu verstehen. Seinen Landsleuten ging und geht es nicht besser; die schönste Seite der Poesie wird ihnen ewig unzugänglich bleiben. Die Deutschen hingegen sind, im Allgemeinen betrachtet, geborne

Kritiker, denn es fehlt ihnen, vermöge ihrer Vielseitigkeit, dazu an keinem geistigen Erfoderniß."

„Betrachten wir nun die vorzügliche Wirkung des Kritikers auf seine Zeit, so zeigt sie sich weniger in Erkennung und Würdigung solcher Productionen, die schon seit Jahrhunderten und Jahrtausenden existiren, als vielmehr solcher, wie sie unter seinen Mitlebenden täglich neu hervortreten; denn nicht allein daß jene Productionen von Zeiten und Völkern bereits hinlänglich erkannt worden, und es also zu ihrer Einführung und Abweisung keines Lobes oder Tadels mehr bedarf, sondern alles Neue übt als solches eine ganz besondere Gewalt aus, und zwar, wie es nun ist, entweder zum Nutzen oder zum Schaden. Soll nun der Nutzen befördert, der Schaden aber verhütet werden, so kann die Kritik das Publicum über das hervorgetretene unerkannte Gute sowol als Schlechte nicht schnell genug ins Klare bringen."

„Was nun das von Dichtern geleistete Gute betrifft, so arbeitet es sich wol nach und nach hindurch; allein es ist doch zu bedauern, wenn eine schöne Zeit darüber verloren geht, in der es schon hätte wirken können. Göthe's hoher, in großem Sinne gedichteter und nicht genug zu le-

sender „Divan" mag vielleicht bei seinem Erscheinen manche flache, schiefe, unzulängliche Beurtheilung erlitten haben. Denn er ist etwas Neues, etwas Außerordentliches, wie wir es nicht täglich gewohnt sind. Göthe selbst sagt zwar:

Niemand muß herein rennen
Auch mit den besten Gaben;
Sollen's die Deutschen mit Dank erkennen,
So wollen sie Zeit haben.

Allein mich dauert die Zeit, welche auf solche Weise verloren geht. Das Tüchtige kann nicht schnell genug wirken! — Gute Kritiker nun, zumal wenn an der Spitze jeder deutschen Zeitschrift ein solcher stünde (Utinam!), könnten zu dieser schnellen Wirkung viel beitragen. Göthe ist zwar der Meinung, daß der Zweck der Kritik vorzüglich auf Belehrung des Autors gehe, indem das Publicum, unbekümmert um alle Kritik, dies oder jenes Werk nach eigener Neigung in Schutz und Liebe nehme, oder es abweise. Und dies mag in mancher Hinsicht wahr sein. Allein ich will das Gegentheil behaupten und auch nicht ganz unrecht haben. Denn wenn wir nun zuvor an Göthe als Autor selbst denken, so möchten wol wenige Kritiker sein, die über ihm ständen und die ihn also belehren könnten. Er

selbst steht viel zu hoch über seiner Zeit, und die Kritik hat zu thun, wenn sie ihm folgen und Alles gehörig erkennen und würdigen will. Und was das Publicum betrifft, so wird seine Neigung oder Abneigung für ein Buch, zumal bei seinem Erscheinen, nur zu sehr geleitet durch die darüber ausgesprochenen öffentlichen Urtheile. Denn wer liest jetzt nicht die Blätter des Tages? Und diejenigen, welche gelesen haben, theilen die aus dem Blatte geholten Urtheile Hausgenossen, Freunden und Bekannten mit, und so ist ein kritischer Ausspruch schnell über ganz Deutschland in alle Winkel hinein verbreitet. Ist nun dieses Urtheil ein ungünstiges, vielleicht feindliches, übelwollendes, so wird man ein auf solche Weise angekündigtes Buch vielleicht gar nicht lesen, oder es doch wenigstens mit bösem Vorurtheil zu Händen nehmen. Und dies ist immer schädlich. Denn, wo ist das Publicum, welches Bildung genug hätte, zumal gelehrte, um sich nicht durch ein öffentliches Urtheil bestimmen und leiten zu lassen!"

Wir brechen hier diese Mittheilung ab, um uns nicht allen Raum zur Anzeige der übrigen Abschnitte der Eckermann'schen Beiträge durch einen einzigen nehmen zu lassen.

Den Anfang machen einzelne Gedanken und Ansichten über Poesie, in aphoristischer Form, aber in einem einigen Geiste. Wir wollen jedoch nicht verbergen, daß wir den Wunsch bei Durchlesung dieser Aphorismen gefühlt haben, sie möchten sich auch äußerlich zu einigem Zusammenhange aneinanderschließen. Diese Vereinigung würde gewiß, wenigstens bei dem größten Theile der Einzelsätze, leicht ausführbar sein. Der Satz, welcher an der Spitze des Buchs steht, soll der aphoristischen Form das Wort reden. „Alles künstlerisch Hervorgebrachte will als ein Ganzes wirken, und hat das Einzelne oft nur einen Werth, insofern es zur Hervorbringung der beabsichtigten Totalwirkung das Seinige beiträgt. Bei allem wissenschaftlichen, auf Belehrung abzielenden Vortrage hingegen liegt das Wirksame weniger im Ganzen als im Einzelnen, weniger im System als in der Kraft der einzelnen Gedanken, Ansichten, Lehrsätze. Das System will nur dienen, das Einzelne zur bequemen Übersicht und Auffassung zu vereinigen und zusammenzuhalten".

Die aphoristischen Sätze dieses Abschnitts bestehen theils aus einleitenden Verständigungen des Schriftstellers mit dem Leser, theils aus

geistreichen Bemerkungen und Einfällen über einzelne Productionen der Poesie, oder auch über besondre Richtungen des dichtenden Geistes, theils aber auch aus Entwürfen zu näheren Ausführungen, aus Theses oder Aufgaben zu künftigen Bearbeitungen. So z. B. Folgendes über Göthe's Werke:

„Vier in einem nahen Bezug auf einander stehende große Ansichten ziehen sich durch das Reich der Göthe'schen größten Productionen, gleich vier großen Strömen."

„Die erste ist: Sich nicht dem Wissen und Beschauen hinzugeben, sondern dem Leben und der That."

„Die zweite: Keine menschliche Anlage zu unterdrücken oder zu misleiten, sondern jede in naturgemäßer Richtung auf das Vollendetste zu entwickeln, damit jeder Mensch an seinem Platze stehe, und die That etwas werth werde".

„Die dritte: Auch das Hemmende und Feindliche in der Welt als Förderniß zum Leben und zur That hochzuhalten und zu verehren."

„Die vierte: Das Böse aber dennoch auf alle Weise zu bekämpfen, alle Tugend dagegen als heilig und unverletzlich zu hegen und zu beschirmen, damit das Gute, als Ziel und Zweck,

stets die Oberhand behalte und zum Heil der Welt obsiege."

„Diese vier in einem nahen Bezug auf einander stehende große Uransichten ziehen sich durch das Reich der Göthe'schen größten Productionen gleich vier großen Strömen hindurch; aber damit wollen wir nicht sagen, daß nicht noch viele andere eben so große darin anzutreffen."

In solchen Sätzen steckt noch unverarbeitetes Material! Sehr treffend ist folgende Charakteristik von vier großen Dichtern:

„Göthe gleicht dem Schein der Sonne bei heiterm Himmel; Alles ist Klarheit, Ruhe und Milde."

„Schiller einem stürmischen Tage, wo große Wolkenmassen ziehen und die Sonne selten hervorkommt."

„Jean Paul einem nächtlichen Gewitter; ein leuchtender Blitz folgt dem andern, Alles in Flamme".

„Shakspeare einer hellen Mondnacht; Geister an allen Ecken und Enden, alles nächtliche Ungethüm losgelassen; der Tag wird erschrecken über ihre Thaten."

Aber freilich trägt auch diese Charakteristik, wie fast alle Bildercharakteristiken, bei aller Anschaulichkeit, immer eine gewisse Einseitigkeit.

Der zweite Abschnitt: Natur und Kunst in der Poesie, scheidet zuvörderst die Bestandtheile eines Gedichts, und bestimmt, daß nur beim poetischen Geist, Gehalt und Stoff von Natur die Rede sein könne, die Form aber Kunst sein müsse.

Über zwei dramatische Gattungen. Erstens diejenige, welche darstellt: einfache Handlungen und Schicksale einzelner Individuen, in sich abgeschlossen und gesondert, ohne einzugreifen in das reiche Leben umher. So die Tragödien der Alten, die Nachahmungen der Franzosen, Göthe's „Tasso" u. s. w. Zweitens diejenige, welche zum Gegenstande hat: nicht Darstellung einfacher Handlungen und Schicksale einzelner Individuen, herausgeschnitten und abgesondert von der übrigen Welt umher, sondern vielmehr Darstellung eines ganzen Lebens im Einklange mit der übrigen Welt; eine ganze Zeit kömmt zur Anschauung, eine große Ansicht der Welt und menschlicher Dinge wird gegeben. So Shakspeare's Stücke und Göthe's „Faust". Eigenschaften, Bedingungen und Wirkungen beider Gattungen.

Flacher Tadel poetischer Charaktere. Besonders, jedoch ohne den Gegner zu nennen,

gegen Pustkuchen'sche Moral-Ästhetik gerichtet.

Über den Ausgang tragischer Charaktere. Mit besonderer Beziehung auf Göthe's „Egmont" und Schiller's Kritik desselben, welche in Bezug auf Egmont's Charakter und Katastrophe widerlegt wird.

Der Abschnitt über Kritiker ist zum größten Theile oben mitgetheilt worden.

Bemerkungen über das Verstehen des Dichters. Der Begriff des poetischen Verstehens wird sehr hoch gestellt. Daran schließen sich Ansichten über die Nothwendigkeit einer Nationalität in der Poesie.

Über die Ausbildung der sinnlichen Anschauung. Überwiegendes Talent der Alten in derselben. Göthe unter den Neuern kommt ihnen am nächsten. Bemerkungen über die Weckung und Schärfung der sinnlichen Anschauung durch Erziehung. Göthe's günstiges Geschick in dieser Hinsicht.

Über die Zeit poetischer Production. Der unbedeutendste Aufsatz des Werks, namentlich gegen einen Ausspruch Schiller's gerichtet: ein dramatisches Werk könne und solle nur die Blüte eines einzigen Sommers sein.

Größe des poetischen Gegenstandes. Über den ungerechten Vorwurf der Kleinheit und des Unbedeutenden des Stoffes gegen große Dichter.

Nachahmung. Nähere Bestimmung dieses Begriffs in der Poesie. Was ist über Nachahmung erhaben? Der Geist, der Gehalt. Was soll außerdem nicht aus dem Werke eines Andern nachgeahmt werden? Der Stoff. Denn die Natur bietet ihn in Menge dar. Nachgeahmt werde nur die Form, als etwas schon Bestehendes und durch Vieler Bestrebungen Ausgebildetes. Verfehlte Nachahmung in der Wahl der Form. Styl und Manier. Manche Bemerkungen über den Styl in den Aphorismen des ersten Abschnitts würden hier eine schickliche Anknüpfung und Vereinigung gefunden haben.

Bemerkungen über Göthe's „Wahlverwandtschaften." Der reichhaltigste und vollendetste Beitrag der ganzen Sammlung, und gewiß das Beste, was bisher über dieses so oft mißverstandene Werk geschrieben worden ist. Eine besondere Rücksicht wird auch auf die Entwickelung der rein moralischen und echt christlichen Tendenz des Werks genommen, welche von oberflächlichen Beurtheilern so ganz verdreht worden ist, daß das große Publicum, getäuscht von sol-

chen Stimmen, eine gewisse moralische Scheu vor diesem Romane zu empfinden scheint. „Die höchst sittliche Tendenz des Ganzen“, sagt Herr Eckermann, „spricht die Warnung aus: das Geheiligte des Ehestandes nicht anzutasten und dagegen auf keine Weise zu freveln.“ Dieses Thema wird vortrefflich ausgeführt.

Wichtigkeit des poetischen Stoffs, als objectiven Materials zur Verkörperung des poetischen Geistes. Die Hauptsätze, über welche dieser Abschnitt sich verbreitet, sind folgende:

Der Gehalt muß immer eine Richtung auf einen poetischen Stoff haben.

Alles Wirken mit bloßem Gehalt ist einseitig; der Stoff aber ist der Körper des Mannichfaltigen.

Entschiedene Richtung der größten Dichter auf die Wirklichkeit und deren Auffassung.

In genauer Verbindung mit diesem Abschnitte steht der folgende: über den poetischen Stoff.

Höchste Zwecke der Menschheit: Glückseligkeit und sittliche Veredlung. Beide erreicht die Poesie, durch sich selbst, als Poesie. Alle echte Poesie beglückt und veredelt als solche durch ihre

himmlische Erscheinung, durch ihre göttliche Nähe. Stoff und Form aber sind die Theile der Poesie, die sich nachweisen und lehren lassen. Welchen Antheil an dem hohen Doppelziel der Poesie hat der Stoff? — Die Beantwortung dieser Frage füllt diesen Abschnitt.

Den Schluß machen Einige Ansichten in Bezug auf poetische Form. Von der Form läßt sich sagen, sie bediene sich des Gehalts und Stoffs zur Verkörperung des poetischen Geistes. Der Gehalt ist subjectiv, der Stoff objectiv. Beides ist jedoch nur als Material der Poesie anzusehen. Es muß, wenn sich ein Ganzes bilden soll, ein Drittes hinzukommen, etwas Ursprüngliches, Beseelendes und Belebendes, der poetische Geist. Alle drei Theile, zu einem Ganzen vereinigt, treten in der gemäßen Form hervor. Besondere Nachweisungen der Gemäßheit der Form mit dem Stoff, Gehalt und Geist der Poesie in Göthe's Gedichten, und der daraus entspringenden Einheit und Harmonie des Werks.

XV.

1. Walladmor. Frei nach dem Englischen des Walter Scott. Von W....s. Drei Theile. Berlin 1824. — Zweite, verbesserte Auflage. Herausgegeben und mit einem Vorwort von Willibald Alexis. Berlin 1825.
2. Königsmark, der lange Finne, ein Roman aus der neuen Welt. Vom Vf. des Salmagundi, Washington Irving. Aus dem Englischen vom Übersetzer der Jungfrau vom See. In neun Büchern. Berlin 1824.
3. Der Verirte. Walter Scott's nächster und neu'ster Roman. (Hinten der Titel: Satyren, herausgegeben unter dem Titel: Der Verirte u. s. w.) Glogau 1824.

Die drei hier zusammengestellten Bücher vereinigt eine gemeinschaftliche Tendenz, nämlich Opposition oder Polemik gegen die Scottomanie,

welche nicht allein in Schottland und England, wo sie überhaupt weniger gefährlich erscheint, sondern auch in Deutschland und Frankreich, ja selbst in der neuen Welt grassirt, mit verschiedenen mehr und minder bedenklichen Symptomen und Krisen. In Deutschland wüthet sie gegenwärtig als hitzige Hetzkrankheit der Übersetzer, als Speculationsauszehrung der spottwohlfeilen Verleger und als wüthende Papierverschlingerin; des Unheils nicht zu gedenken, welches sie durch den Reiz der Nachahmung — Affenfieber könnten wir sagen — unter unsern schriftstellerischen Männern und Frauen anrichtet. Denn wer heutzutage Romane lesen kann und will — und das verrufene Romanlesen ist eben durch die Scottomanie wieder zu Ehren gekommen — wonach frägt der anders, als nach etwas von Scott oder nach Scott oder wie Scott? — Auf solche Weise haben schon manche speculative Übersetzer und Verleger uns diese und jene Waare als Scottisch eingeschmuggelt, die so wenig Scottisch und schottisch war, wie etwa ein Abenteuer unter den berliner Linden.

Nr. 1. Als daher die ersten beiden Theile des „Walladmor" erschienen, glaubten die meisten Feinkenner des Scotticismus, es sei damit wieder auf

einen solchen gemeinen Betrug des deutschen Publicums abgesehen. Die Literatoren, welche des englischen Büchermarktes kundig waren, versicherten, es gebe in England keinen Scottischen, ja nicht einmal einen englischen Roman „Walladmor". Andre sahen tiefer und feiner, und behaupteten, das sei kein Beweis gegen die Echtheit des „Walladmor": denn die englischen Verleger theilten befreundeten Handlungen in Deutschland oft die Aushängebogen neuer Scottischer Werke mit, und eine solche Bewandniß habe es ohne Zweifel mit jenem Roman. Auch in England ließen sich Stimmen gegen den deutschen „Walladmor" vernehmen, und die Verhandlungen darüber wurden immer verworrener und curioser. Die Kritiker des deutschen Elbflorenz gaben ihre Stimmen ab; Einige riethen auf den Allerweltsmann und κατ᾽ ἐξοχην geistreichen Washington Irving; Andre thaten geheimnißvoll, um recht viel schwatzen zu können; und unterdessen verschlang das romanlesende Publicum den „Walladmor" als Scottisch und schottisch, unbekümmert um die Feinkenner, die Literatoren und die Gelehrten. Niemand hat während dieser Verhandlungen behaglicher lachen können und gewiß gelacht, als der Verleger und der verkappte Vf. des „Walladmor". —

Das Buch ging reißend ab und wurde berühmt. Ohne die Maske wäre es vielleicht hier und da von wohlwollenden Rec. empfohlen, von einigen aufmerksamen Lesern verstanden, von noch wenigern gekauft worden. Wir lieben die Parodien nicht, hätte das große Publicum gesagt, und das Schicksal des Buches wäre entschieden gewesen. Aber welche Triumphe standen ihm nun bevor! Eine Übersetzung in das Englische und dazu eine geistreiche und lobreiche Recension in dem „London-Magazin", für deren Vf. (hear!) Walter Scott gehalten wird, und eine andre in das Französische an der Spitze einer großen Sammlung englischer und amerikanischer Originalromane, und endlich nach Verlauf eines Jahres eine zweite Auflage in Deutschland. — Mit der Erscheinung des dritten Theiles war zwar die Scottische Maske gelüftet, wenn auch nicht ganz gehoben, und man erkannte einen deutschen Schalk dahinter. Die Ironie der Zueignung an Walter Scott und die Persiflage des great unknown gegen Ende des Romans mußten wol von Einigen verstanden werden, und dem Autor wurde es wol auch allmälig schwer, seine Vaterschaft bei einem Wunderkinde, wie der „Walladmor", länger im Dunkeln zu lassen. So füllte

sich denn bei der zweiten Auflage das W....s zu Willibald Alexis aus, und was in den Zusätzen derselben noch von dem unbekannten Übersetzer und berühmten Autor gesprochen wird, ist nichts als ein wohlbehagliches Spiel mit einer abgenommenen Maske, die das Ihrige gethan hat. Ein gewisser Kitzel des Gelingens spricht sich denn auch vorzüglich in der Zuschrift an den Recensenten im „London-Magazin" aus. „Für einen Autor", heißt es dort, „gibt es keine größere Freude, als die, verstanden zu werden. Und doch, o Schmerz, es zu bekennen! nichts ist gerade seltener in Deutschland. Einer unserer ersten, in England noch wenig gekannten Humoristen, Jean Paul, behauptet, alles ironisch Gesagte müsse man unserm Publicum in Häkchen vorführen; und dennoch darf man zweifeln, daß damit dem Mißverständniß abgeholfen werde, da so viele gute Leute zu häufig nicht verstehen wollen. Die qui n'entendent pas la raillerie, thun sich gewissermaßen etwas darauf zu Gute, indem sie ihren deutschen Ernst als neunhäutigen Stierschild gegen Anschuldigungen empfindlicher Art gar zu gern vorhalten." Überhaupt scheint es uns, der Vf. des „Walladmor" mache sich im Gespräche mit seinem englischen Recensenten, so-

wie auch in der Vorrede der zweiten Auflage, etwas zu groß und breit. Wer einen Spaß unternimmt und ihn bis zu einer zweiten Auflage so gut durchführt, wie Hr. Willibald Alexis, der sollte, wenn auch seine Autorschaft ihm nicht erlauben will, die Maske länger vor dem Gesicht zu behalten, hinter welcher er ein berühmter Mann geworden ist, doch wenigstens hinterdrein den ganzen Spaß nicht so weit vergessen, um über das Gelingen desselben aufgeblasen zu werden. Bedenke er doch, daß, wenn das deutsche Publicum ihn gleich bei der Erscheinung des ersten Theils seines Romans verstanden hätte, wer weiß, ob man jetzt noch viel von seiner Parodie spräche, der zweiten Auflage und der Übersetzungen in zwei Sprachen gar nicht einmal zu gedenken.

Betrachten wir nun den „Walladmor", abgesehen von dem Interesse, das er durch seine literarischen Schicksale und Abenteuer, gleichsam als Curiosum, erregt; so bekennen wir gern, daß er geistreich erfunden und mit entschiedenem Talent behandelt ist. Aber es liegt freilich sowol in der Erfindung wie in der Ausführung eine negative Thätigkeit des Geistes zu Grunde, welche die höheren Schöpfungskräfte der Poesie aus-

schließt. Denn, da die Nachahmung Scottischer Formen, Stoffe, Motive, Charaktere, Situationen, Localitäten u. s. w. mit der Absicht und dem Bewußtsein einer parodischen Übertreibung die Tendenz des „Walladmor" ist, so schafft sein Vf. nirgends mit freier Begeisterung, sondern baut nur durch Zerstörung auf. Aber bewundernswürdig bleibt nichtsdestoweniger die Art und Weise dieser Parodie, und am meisten in einem jungen Schriftsteller. In den beiden ersten Theilen ist die Parodie der Scottischen Manier, wie sie sich besonders in den letzten schwächeren Arbeiten des großen Unbekannten entwickelt hat, so fein und zart, so leise und behutsam, so höflich und bescheiden, daß selbst feinwollende Feinkenner in Deutschland nicht gewußt haben, wie sie mit dem Romane daran wären. Denn wenn mehre derselben auch mit Entschiedenheit behaupteten: der „Walladmor" ist nicht von Scott, so ahnete doch wol keiner, daß er gewissermaßen gegen Scott oder doch sicher gegen die Scottomanie sei. Scott's beliebte Stereotyppersonen, ein junger Unbekannter, ein alter Landedelmann, eine geheimnißvolle halbtolle Wahrsagerin oder Hexe, Schleichhändler u. s. w., wunderbar überraschende Aufklärungen und Entde-

ckungen, nach langer Qual des neugierigen Lesers endlich wie Blitz und Donner hereinbrechend, herzbeklemmende Gefahren des Helden bis zum Strick um den Hals, Erlösungen, bei denen der Zuhörer nicht zu athmen wagt, aus Furcht, durch irgend ein Geräusch, die halsbrechende Unternehmung zu vereiteln; dann die behagliche Umständlichkeit der Scenerie und des Dialogs, die pikanten Motto's, welche wie Räthsel über den Capiteln stehen, dieses und manches Andre, was zu dem Romanapparat des großen Unbekannten gehört, finden wir im „Walladmor" wieder, Alles nur um ein Paar Härchen über die Linie des Originals gesteigert. Recht keck und zuversichtlich hat sich der deutsche Autor, welcher niemals in England gewesen ist, ein englisches Local an der Küste von Wales erschaffen, und ist nun darin so zu Hause, daß Niemand begreifen wollte, wie man so mit England vertraut sein könnte, ohne ein Engländer zu sein. Und allerdings verräth der Vf. des „Walladmor" eine ungemeine Kenntniß englischer Natur, Sitte und Lebensart; aber, was die strenge Scenerie betrifft, so hält er sich freilich meist nur treu gegen Das, was er sich selbst vorgemalt hat, und die Burg Walladmor mit ih-

ren nächsten Umgebungen existirt als Original nur in dem Kopfe des Autors. Im dritten Theil, besonders gegen Ende, fällt der maskirte Vf. ein wenig aus seinem Tone, und seine ironische Parodie wird handgreiflich. Hat er vielleicht die Qual gefühlt, nicht verstanden zu werden, und sich nun vorgesetzt: Wartet, ich will mich schon verständlich machen?

Nr. 2. Auch dieser Roman hat seine kleine Literaturgeschichte. Er erschien zuerst in Neuyork vor etwa drei bis vier Jahren, und wurde 1823 zu London nachgedruckt unter dem Titel: Koningsmarke, the long Finne, a story of the new world, by one of the authors of Salmagundi. Dieses Salmagundi, d. h. eine Art von pikantem italienischen Pökelsalat, ist der Titel eines satirischen Zeitblattes, welches 1807 zu Neuyork von einigen Ungenannten herausgegeben wurde. Späterhin wurden als Vff. desselben bekannt: Washington Irving, James K. Paulding, und, wie Einige wollen, ein älterer Bruder des Ersten und der berühmte Cooper. In England zerbrach man sich die Köpfe nicht, den Vf. des „Königsmark" aus diesen Vieren herauszurathen, oder vielmehr, man konnte über denselben nicht in Zweifel sein, sobald man die

vier Competenten zu mustern anfing. Aber in Deutschland erhob sich ein gelehrter Streit, dessen Mittelpunkt wiederum Elbflorenz war. Der Übersetzer wählte natürlich den berühmtesten Namen unter jenen vieren, um damit den Titel seiner Arbeit zu schmücken. Washington Irving hieß also Autor des „Königsmark“. In Dresden hatte der geistreiche Amerikaner vor mehreren Freunden die Äußerung fallen lassen, sein nächstes Werk werde „Königsmark“ betitelt sein. Bei Andern hatte er sich nach den Verhältnissen der Familie Königsmark erkundigt. Solche Gerüchte wurden in den Zeitschriften herumgetragen und von Andern mit ernsten Mienen widerlegt. Denn, wie ließe sich die scharfe Polemik gegen den Waverley-Novellisten mit Irving's Verehrung für denselben zusammenreimen, die dieser ja sogar öffentlich ausgesprochen? Ein feiner Kenner der englischen Tagesliteratur rieth, ohne das Buch gelesen zu haben, auf Cooper als den Vf. desselben, und gab dazu noch die vertraute Mittheilung: es enthalte eine versteckte Satire gegen den Vf. von „Waverley“. Leider ist aber diese Satire so wenig versteckt, daß, wer sie nicht sehen kann, wenigstens darüber wegfallen muß, wenn er ihr begegnet; und Cooper wird in dem „Kö-

nigsmark“ ohne alle Ironie so freigebig und ehrerbietig gelobt, daß dieses Selbstlob doch wol nicht leicht als eine geistreiche Maske der Autorschaft gelten könnte. Kurz, keiner von allen Rathern und Kennern hatte den Rechten getroffen, und erst aus England haben wir die Kunde gewonnen, daß Paulding der Vf. des „Königsmark“ ist, derselbe, welcher etwas später in seinem „John Bull in Amerika“ eine Satire von ähnlicher Form und Tendenz gegen die englischen Reisenden in den vereinigten Freistaaten geschrieben hat.

Die Satire oder Opposition oder Polemik, oder wie wir das feindliche Element sonst nennen wollen, in dem „Königsmark“, ist vorzüglich von zwiefacher Richtung, theils gegen die alte Welt überhaupt in Bezug auf ihre Verfassung, Ständeordnung, Herkömmlichkeiten und Mißbräuche, die der Bewohner der neuen Welt nicht haben kann, weil sie geschichtlich sind, und dabei wird natürlich England, als das nächste zur Hand, zunächst angegriffen, theils gegen den Waverley-Novellisten, dessen antiquarische Ausstattung und aristokratische Loyalität ihn zu einem Repräsentanten jenes alten Weltgeistes machen. Der Vf. begnügt sich aber nicht, den großen Unbekannten

durch eine bis zur Karikatur gesteigerte Parodie seiner Romanmanier zu züchtigen; er greift ihn auch noch in den Einleitungscapiteln jedes Buches in offener Fehde an. Diese Angriffe verderben aber eigentlich den Spaß der Parodie, und sind zum Theil so echt amerikanisch, daß die deutsche Censur — oder die der Censur zuvorkommende Übersetzung — gar manche Hiebe und Stiche geschwächt und abgestumpft, einige auch ganz beseitigt hat: denn die Polemik verirrt sich von dem Waverley-Novellisten manchmal bis nach dem Congreß von Verona. Die alterthümliche Unterlage der schottischen Novellen wird hier durch die schwedische Colonie Elsingburg am Delaware mit ihren seltsam kleinstädtischen Einrichtungen parodirt. Die alte Geheimnißverwahrerin, ein schwarzes Ungeheuer, gegen welche Scott's Wahrsagerinnen und Hexen wahre Grazien sind, krächzt wie ein Uhu durch die lustige Geschichte fort, und auch ein ungestalter Zwerg fehlt ihr zur Begleitung nicht. Der Gouverneur von Elsingburg, Hr. Peter Piper, überbietet alle Squires und Friedensrichter der Waverley-Novellen an komischer Originalität. Der räthselhafte Unbekannte, der lange Finne, wird dergestalt mit Abenteuern und Gefahren herumge-

hetzt, daß er einmal schon angebunden und schwarz gefärbt dastehen muß, um von den Indianern lebendig geröstet zu werden. Und welche Ungeheuer von Originalität liefern nun gar noch die Indianer und die Quäker der Penn'schen Ansiedelung! Auch der Schluß entspricht dem Geiste der Parodie, indem er das furchtbar drohende Geheimniß durch die Aufklärung eines Irrthums hinwegschafft und eine glückliche Hochzeit stiftet.

Es ist nicht zu verkennen, daß dem Vf. des „Königsmark" eine reiche satirische Ader fließt; jedoch mag die Fülle derselben eben einer von den Gründen sein, welche ihn verhindern, sich auf der feinen Linie zu erhalten, welche zwischen Ernst und Spott gezogen ist, und auf welcher die launige Ironie jene beiden Gegensätze zu Einer Wirkung vereinigt. Die Übersetzung ist fließend und hat Charakter. Daß sie das Original mit einiger Freiheit behandelt hat, verdient Lob, besonders um einiger Verkürzungen und Zusammenziehungen des ziemlich geschwätzigen Räsonnements willen.

Nr. III. Ein wunderliches Buch, welches freilich den Leser verirt. Denn er glaubt, unter dem Titel, der etwas Außerordentliches zu verdecken scheint, etwas Außerordentliches zu finden.

Aber da gibt es nichts als ein sehr gewöhnliches Räsonnement gegen dieses und jenes des moralischen und ästhetischen Zeitgeistes, gegen überspannten Luxus, überbildung, schlechte Erziehung, Lesewuth, und somit auch gegen die Waverley-Novellen, Alles mit mehr und minder schlecht durchgeführtem Anspruch auf Satire, in verschiedener, aber durchaus geistloser Form. So verschluckt z. B. ein Kind eine Nadel in der Kinderstube, während die Mutter nebenan, vertieft in die Lectüre eines Scottischen Romans, das Geschrei überhört. Noch unglücklicher ist der ungenannte Vf. in der ästhetischen Kritik der Waverley-Novellen. Welchen Eindruck, sagt er, machen folgende Worte in „Robin dem Rothen"! „Mathilde ist zweimal mit dem Essen an der Thüre gewesen, und gut für euch, es war ein Hammelkopf, und der darf nicht überkocht werden, sonst ist's ein wahres Gift, wie mein werther Vater zu sagen pflegte." — Ich könnte jetzt mehr als eine Bemerkung machen, fährt der Rec. fort, und z. B. fragen: Was liegt nun eigentlich in jenen Worten Schönes oder Rührendes? Ist denn ein Hammelkopf, der nicht überkocht werden darf, wirklich ein Anblick, oder eine Idee, wodurch ein Gemüth gefesselt und erschüttert werden kann?

Und würde nicht dieselbe eifrige Leserin, welche wir vor uns sehen, in eine ganz andere Stimmung versetzt worden sein, wenn der Hammelkopf nicht aus England gekommen, sondern ein deutscher Hammelkopf gewesen wäre. — Ex ungue Leonem!

XVI.

Fragmentarische Äußerungen über deutsche Dichter.

(Aus Recensionen der Taschenbücher.)

Über Ludwig Tieck.

(1822.)

Aus dem zweiten Becker'schen Taschenbuche heben wir zuvörderst die Novelle: Die Gemälde, von Tieck, hervor, als die Krone des Almanachs, ja wir wagen es unbedenklich auszusprechen, der sämmtlichen Almanachsliteratur dieses Jahres. Die Fabel ist einfach: die Bekehrung eines liederlichen, wüsten Jünglings zu einem ordentlichen, thätigen Leben. Die Liebe wirft den ersten Strahl in seine Seele, und er erkennt sich

und seine Verirrungen. Dem Reuigen wendet das Schicksal mit wunderbarer Gunst sich plötzlich zu, und an dem Abend, wo er feierlich von seinem alten, lasterhaften Leben Abschied nimmt und die Gefährten desselben zum letzten Male bewirthet, zerschlagen diese in wilder Trunkenheit die Wand, hinter der sich die Sonne seines neuen Glücks verbirgt. Die Verwickelung und Lösung der ganzen Begebenheit knüpft sich an Gemälde, und eine Gemäldegalerie ist die Scene, in die der Dichter seine Helden oft zusammenführt. Dort und bei der Tafel kreuzen und begegnen sich die verschiedenartigen Ansichten über Kunst und Künstler, die unser Zeitalter entzweien, in geistreichen Gesprächen, deren gediegener Inhalt sich bescheiden in die leichte Form der geselligen Unterhaltung schmiegt. Überhaupt besteht fast die ganze Novelle aus Dialogen, in denen sich die Charaktere der Personen mit Leichtigkeit und Sicherheit aussprechen. Die Scene des Trinkgelages, am Dreikönigs-Abend, welches eben die Entwickelung herbeiführt, ist eines Shakspeare würdig, und namentlich ist der alte Maler Eulenböck, ein Gemisch von Witz, Laune, Unverschämtheit und Liederlichkeit, in dieser Scene unvergleichlich gezeichnet.

(1823.) Zum „Berliner Taschencalender."

Und nun sei uns willkommen, Ludwig Tieck, in deiner köstlichen, recht aus dem Leben herausgestohlenen und doch in der Glorie deiner Poesie so über alle Alltäglichkeit und familiäre Natürlichkeit erhobenen Novelle! Die Verlobung heißt sie, und sie könnte berlinisch sein in manchem Betracht. Wenn man z. B. die Arznei nach dem Kranken nennen wollte oder den Pfeil nach dem Zielpunkte ꝛc., so möchte ich es schon wagen, sie berlinisch zu nennen. Die Tendenz der Novelle spricht sich sehr klar aus und ist ohne alle Überspannung und Karikirung trefflich und scharf gehalten. Es ist die Entlarvung jener vornehmen Modereligiosität, die gegenwärtig, als eine Form der Gesellschaft, zu dem Tone mehrerer deutschen Städte, besonders größerer, gehört, und daher von Jung und Alt so lange mitgemacht wird, bis sie aus der Mode kömmt. Diese Modereligiosität und moralische Koketterie stellt Tieck in dem Kreise einer Familie der vornehmen Welt mit der mildesten Mäßigung und doch mit der überzeugendsten Kraft dar und wirft diesen aus Selbsttäuschung, Heuchelei und Stolz zusammen-

geklebten Popanz so leicht über den Haufen, daß auch sein eifrigster Anbeter, der ihn so auf der Straße liegen sähe, sich nicht getrauen würde, ihn aufzuheben. Da mag er denn modern, neben andern Ruinen und Fetzen, die einstmals unter eben so ehrwürdigen Namen die Wahrheit verspottet und die Menschen in den Netzen ihrer Blendwerke längere oder kürzere Zeit gehalten haben. Man braucht keine graue Haare zu haben, um schon mehrere dieser Popanze sich erheben und fallen gesehen zu haben, z. B. die Aufklärung, die feine französische Bildung, den altdeutschen Patriotismus ꝛc. ꝛc., und wie sie sonst weiland heißen mochten.

(1823.)

Die „Rheinblüthen" haben eine Novelle von Ludwig Tieck, eine Blüthe, werth des Rheines, wenn auch von der Elbe kommend, und diese Novelle ist wol die einzige Gabe, welche die Almanachsliteratur von 1824 von dem Trefflichen aufzuweisen hat. Denn eine niederdrückende Krankheit hat den vorigen harten Winter lange auf ihm gelastet und die heitere Thätigkeit seines Geistes gehemmt; was er aber im vorletzten

Winter unsern deutschen Almanachen gespendet hat, ist im vorigen Jahre aufgezehrt; und da kommen denn die „Rheinblüthen" mit ihrer ein Jahr lang zurückgelegten Gabe sehr willkommen hinterdrein. Die Novelle führt den Titel: „Musikalische Leiden und Freuden", und schließt sich, ihrer Tendenz und Gestaltung nach, an die in andern Almanachen des vorigen und vorletzten Jahres abgedruckten Erzählungen: „Die Verlobung" und „Die Gemälde", an. Nur möchte die letztere, als Erzählung, den Vorzug verdienen durch reichere Ausstattung und kunstvollere Bearbeitung des Stoffs. Tieck hat in diesen Novellen seine Ansichten über eine Kunst- oder eine Geistesrichtung der Zeit, nicht ohne Gegenüberstellung der widersprechenden Meinungen, dargelegt. Diese didaktische und polemische Tendenz ist in keiner der drei genannten Novellen zu verkennen, obgleich sie auf das geschickteste mit dem zum Kleide dienenden Stoffe der Erzählung, mit den Begebenheiten und Charakteren vereinigt erscheint, und obgleich Tieck mit feiner und sicherer Mäßigung die ihm entgegenstehenden Ansichten keinesweges nur in das Lächerliche und Übertriebene gezogen hat, sondern den Conflict mit Unparteilichkeit und Höflichkeit darstellt, sodaß nach beiden Sei-

ten hin das Zuviel und das Zuwenig sichtbar wird, und das in der Mitte liegende Wahre und Rechte oft nur durch die beiden Extreme angedeutet und nicht dictatorisch ausgesprochen wird. Diese Aufgabe ist so leicht nicht, wie ihre Lösung in den Tieck'schen Novellen uns könnte glauben machen; eine weniger geschickte Hand, und dergleichen Hände arbeiten viel für Almanache, würde den didaktischen und polemischen Stoff entweder zu sehr oder zu wenig mit der erzählenden Form verarbeiten uud in beiden Fällen den doppelten Zweck der Arbeit verfehlen. Leichter und nicht minder schicklich für den Stoff der drei Novellen, von denen wir reden, wäre die Form des Dialogs, welche ja auch dramatisches Leben und scenische Einfassung erlaubt, ja fodert, wenn wir nicht einen Redner, der zu einer ja und nein sagenden Maschine spricht, wie etwa in den Ciceronianischen Dialogen, lieber hören als eine gesellige Unterhaltung zwischen charakterisirten Personen. Aber Tieck weiß wohl, daß Viele aus dem Publicum, welches Almanache liest, Dialoge über die Malerei, die Religiosität und die Musik überschlagen, Novellen aber nicht. Er fügt sich dem Geschmack der Menge, ohne deswegen die Leser, welche Dialoge eben so gern

lesen als Novellen, wenn beide von Tieck herrühren, durch diese Nachgiebigkeit in ihrem Genusse zu beeinträchtigen. Es bildet ja auch der Dialog, wie nothwendig, den Kern dieser Novellen, und ein buntes, lebendiges und geistreiches Tischgespräch gibt auch in der vorliegenden Erzählung Veranlassung und Raum, die verschiedenartigsten Ansichten und Meinungen über musikalische Composition und Aufführung darzulegen.

Die Musik ist diejenige von allen schönen Künsten, welche noch am innigsten und unzertrennlichsten mit unserm Leben verwachsen ist: Tanz und Gesang sind ihrer Natur nach populair; Kirche und Theater geben Musik; die Märkte und Straßen rauschen von kriegerischen Tönen; dazu kömmt der in keiner Kunst so weit verbreitete Dilettantismus, welcher die Musik zu einem Elemente in dem geselligen Leben der hohen und niedern Stände gemacht hat. Wie sollte es da anders sein, als daß die Menge, die sich in andern Künsten auf den Genuß beschränkt, oder selbst auf diesen Verzicht leistet, in der Musik Meinungen und Urtheile zu Tage bringt? Die Theatermusik und ihre Sänger und Sängerinnen fodern zur Bezeigung von Beifall oder Mißfallen auf, in geselligen Zirkeln erfodert es der

gute Ton, den Sängern und Spielern, besonders denen des schönen Geschlechts, etwas mehr zu sagen, als: schön! oder gut! und zu Hause hat alsdann Neid und Mißgunst etwas zu bekritteln und zu bespötteln. Eine Kunst, die nicht blos durch ihre Ausübung, sondern auch in dem Bereiche der Beurtheilung so allgemein verbreitet ist, fodert mit gutem Anspruche dazu auf, Ansichten und Meinungen über sie in einer Form darzulegen, welche der allgemeinen Verbreitung günstig sei; und schon darum müssen wir dem geistreichen Verfasser der „Musikalischen Leiden und Freuden" für seine Novelle Dank wissen. Mögen recht Viele sie lesen und verstehen, sich an ihr ergötzen und aus ihr lernen! Mögen aber auch Componisten und Virtuosen die Worte eines Laien über ihre Kunst nicht vornehm von sich abweisen: seine Urtheile und Ansichten sind um so reiner und gesunder, weil er nicht in dem verführerischen Mittreiben der Kunst, als Künstler, befangen ist.

Die „Musikalischen Leiden und Freuden" sind reich ausgestattet mit originellen Charakteren, die sich namentlich in dem schon erwähnten Tischgespräch auf das launigste aussprechen. Weniger genügend wird die eigentliche Geschichte dem verwöhnten Almanachsleser sein, der auf 100 Duodez-

seiten Schuld, Buße, Lust, Liebe, Leid, Mord
Blutschuld und wer weiß was noch mehr zusam=
mengehäuft zu verschlingen liebt. Einem so un=
mäßigen Geschmack will Tieck keine Nahrung ge=
ben. Unter den Charakteren ist der Laie die be=
scheidene Verkappung des Schreibers der Novelle;
der hohle Enthusiast ist treffend nach dem Leben
gezeichnet, das nicht arm an Originalen von
dieser Gattung ist; der alte italienische Sänger
in seinem halben Wahnsinn ist der Repräsentant
des Extrems der durch eitle Virtuosität verdor=
benen Kunstschule; und neben ihm stehen als mä=
ßigende Übergänge der Baron mit seiner Tochter,
und der Enthusiast gehört zu allen Parteien oder
zu keiner. Die andre Seite hat den Laien zum
Hauptsprecher, und ihn unterstützen der alte
Künstler Hortensio und die reinen Naturtöne sei=
ner schönen Tochter, und diese ziehen wieder den
jungen schwärmerischen Grafen mit Allgewalt in
diesen Kreis, der seinen Triumph in der Aufführung
der neuen Oper eines fremden Capellmeisters feiert.

(1826.) Urania.

Referent weiß aus guter und sicherer Hand,
daß Tieck die in der „Urania“ abgedruckte Novelle,

„Dichterleben“, für eine seiner besten Arbeiten hält. Was bleibt da einem Recensenten zu sagen übrig?

Die Idee, welche dieser Novelle zum Grunde liegt, ist durchaus neu, originell und tief. Eine Verherrlichung Shakspeare's, welcher aber, als ein stiller Geist erst unbekannt und verkannt, lange Zeit im Hintergrunde schwebt und dann, allmälig mit ahnungsreicher Bedeutung hervortretend, alle Lorbern seiner Vorgänger aus ihren eigenen im Tode erstarrenden Händen empfängt. Dieser stille, unscheinbare Geist, wie er in seinem Hintergrunde einsam an dem kleinen Tischchen sitzt und horcht und wartet, bis man zu ihm spricht, wartet, bis die Zeit ihn beschwört und seinen Wunderkräften zuruft: Heraus! und vor ihm die in sich zerfallende und sich selbst zerstörende Dichterwelt des Leichtsinns, der Überspannung, des Übermuthes, der Faustischen Himmelsstürmerei in ihrer schwankenden Mittelpunktslosigkeit und ihrem hochfahrenden Stolze. Marlow und Green sind die Hauptrepräsentanten dieses untersinkenden Dichterlebens, meisterhafte Charakterbilder, die nur ein mit der altenglischen Literatur so vertrauter Geist, wie Tieck, mit dieser lebenskräftigen Wahrheit aus ihren der Vergessenheit fast ganz anheimgefallenen Werken erwecken

konnte, und neben ihnen bewegen sich der heitere Georg Peele, der satirische Nash und der überaus belustigende Theaterphilister Henslow auf der behaglichen Bühne eines alten guten Weinhauses umher. Eine Veränderung der Scene, herbeigeführt durch einen Dichterfreund, einen Squire aus Yorkshire, versetzt uns in die schmuzigen Winkel, wo die schwärmerischen Puritaner ihr tolles Unwesen treiben, und die Bekehrung eines verblendeten Schwachkopfes bildet hier die Katastrophe der Erzählung, während die Hauptscene uns Green's und Marlow's schmählichen Tod vor Augen führt. Mit der ersten Aufführung von „Romeo und Julie" im Palaste des Lord Hunsdon, welcher Marlow beiwohnt, ist die irre und wüste Kraft dieses großen Geistes gebrochen, und sein körperlicher Tod ist nur eine nothwendige Folge jener geistigen Vernichtung. Die geschichtliche und locale Wahrheit dieser Novelle läßt sich am besten nach den Mittheilungen würdigen, welche wir dem Dichter derselben in der Vorrede zu „Shakspeare's Vorschule" über die vorshakspeare'sche Periode des englischen Theaters verdanken. Damit ist zu vergleichen, was in der Vorrede zu Wilhelm Müller's Übersetzung des „Faustus" von Marlow über das Leben und die Werke die-

ses Dichters aus der Einleitung des neuen englischen Abdrucks der Tragödie berichtet worden ist. Aber das historische Element ist in diesem „Dichterleben" so innig und natürlich mit dem poetischen verschmolzen, daß sich gar nicht sagen läßt, hier hört das Eine auf oder hier greift das Andre ein. Tieck, so ganz lebend in jenem alten Dichterleben, hat es dem Leben wiedergegeben und die Gesinnungen, Meinungen, Bestrebungen, Irrthümer und Verirrungen einer ganzen und wahrlich reichen und fruchtbaren Periode der englischen Sitten- und Kunstgeschichte in ihren hervorstechenden Zügen zu einem Gemälde vereinigt, dessen Ähnlichkeit, wie eines gelungenen Portraits, sich auch Demjenigen aufdringt, welcher nie etwas von dem Originale gesehen hat.

(1827.) Über die Novelle: „Glück gibt Verstand".

(Literarische Abendunterhaltung auf dem Lande.)

Baronin. Ich habe Euch den Willen gethan und die Novelle von Tieck mit Elisen noch einmal gelesen; aber sie hat dadurch nichts in meiner Schätzung gewonnen.

Elise. Und bei mir hat sie noch verloren. Ich möchte immer noch denken, sie sei untergeschoben.

Eduard. Ihnen, liebe Elise, nehme ich diese Abneigung gegen die Novelle so übel nicht. Sie haben vor Kurzem erst den schimmernden „Apone" und das großartige „Dichterleben" gelesen, da will Ihnen schon des Stoffes und des dadurch bedingten Tones und Styles wegen die pedestre Novelle nicht behagen, mit den Landpfarrern und Schulzen und Räthen —

Elise. Ach nein, die behagen mir bei weitem besser als die hohen Personen, der Fürst, und der Minister dazu.

Paul. Da mag Elise nicht so Unrecht haben. Dieser Fürst benimmt sich überaus albern in seinem Incognito, wie nach der Entdeckung, und er überbietet fast seinen falschen Doppelgänger in übereilter Gnade und würdeloser Vertraulichkeit. In Berlin haben sie ein Sprüchwort: „Er ist wie Bruder Herz": so ist der Fürst in der Pfarrwohnung.

Eduard. Da hast Du allerdings die Novelle bei ihrer schwächsten Seite gefaßt. Mir ging es eigen damit bei der ersten Durchlesung. Ich wurde unterbrochen bei der Stelle, wo der

junge Held der Erzählung, der schüchterne Supplikant und Examinand zu der Rathsstelle, in der lustigen Abendgesellschaft bei seinem Schulfreunde in der Residenz mit dem Pseudofürsten zusammentrifft. Ich wollte meinen Augen nicht trauen, als ich las und las, und der Fürst immer unwürdiger, haltungsloser, unfürstlicher wurde, ohne durch irgend eine bedeutende Originalität das Seltsame und Abgeschmackte seines Benehmens zu motiviren. Ich warf das Buch zu und seufzte innerlich: Wie kann Tieck so etwas schreiben? Als ich aber nun wieder daranging, und im Verlauf der Erzählung die Mystification sich zu verrathen anfing, da bat ich Tieck um Vergebung für meine voreilige Entrüstung. Da trat der wahre Fürst auf, und — es wird mir schwer, es auszusprechen, er benahm sich nicht viel besser und würdiger als der falsche.

Baronin. Nun Wunder über Wunder; das muß ich in mein Gedenkbuch einschreiben, daß Sie einen Tadel gegen ein Tieck'sches Werk ausgesprochen haben!

Paul. Es ist der einzige nicht, den Eduard auf dem Herzen hat. Wir haben heute Morgen ein Paar Stunden über die Novelle dispu-

tirt, ehe wir uns zu einem Concordat geeinigt haben.

Baronin. Und dieses lautet?

Eduard. Etwa so: Die Novelle „Glück gibt Verstand" ist geistreich erfunden und beruht auf einer zwar nicht ganz neuen, aber doch nie so klar und anschaulich durchgeführten Idee, die das ziemlich reich und mannichfaltig ausgestattete Gemälde zu einem Ganzen zusammenführt und verbündet. Diese Idee, Glück gibt Verstand, wird durch den blöden, scheuen, taktlosen Simon, den Sohn des ehrgeizigen und hochstrebenden Landpfarrers, verwirklicht. Jener, zwar nicht gerade dumm, ungebildet und in seinem Fache untüchtig, ist doch ein so schwankender, von vagen Gefühlen hin und her getragener, zu jeder großen Unternehmung muthloser und sich selbst mißtrauender Jüngling, daß nur der Sporn des Vaters, der durchaus etwas aus ihm machen will, ihn nach der Residenz zur Bewerbung um die Rathsstelle treibt. Glück gibt Verstand; dies bewährt sich zuerst bei dem Kusse, den die verständige Sidonie, Simon's Angebetete, ihm zum Abschiede erlaubt. Von diesem Punkte an fühlt sich Simchen, so zu sagen, ein Mannsen und macht gleich an dem Vater die erste Probe

seines mündig gesprochenen Verstandes. Aber das hält nicht lange vor. Hoffnungslos und angstvoll langt er in der Residenz an, er hört, daß die Stelle, um die er sich bewerben will, so gut als vergeben ist, und zwar an den Liebling des Ministers, einen Alles vermögenden Wundermann. Da erhebt ihn der falsche Fürst in der Abendgesellschaft auf den höchsten Gipfel eines kaum erträumten Glücks, er ernennt ihn zum Rath. Dieses Glück gibt ihm Verstand, sich dem Minister so gegenüberzustellen, daß er diesem imponirt und mehr erhält, als er gebeten. Er wird Tribunalsrath. Aber auch dieses Glück hat ihm noch nicht so viel Verstand gegeben, daß er nicht gleich darauf wieder den tollen Studentenstreich der Cavalcade mit den sechs Postillonen machen könnte. Endlich führt Fortuna den echten Fürsten in das Haus seines Vaters; er behandelt seinen Landesherrn als einen mit Steckbriefen verfolgten Abenteurer, während er den Pseudofürsten, der eben jener Abenteurer ist, mit seines Vaters Equipage über die Grenze schafft. Dennoch läuft Alles auf das günstigste für ihn aus: er wird Präsident, geadelt, Besitzer einiger Rittergüter und Vater einer zahlreichen Familie. Denn daß Fräulein Sidonie dem Tribunalsrath ihre Hand rei=

chen werde, daran hat wol kein Leser gleich bei der ersten Zusammenkunft derselben mit Simchen gezweifelt.

Baronin. Sie setzen die Idee der Novelle sehr geschickt auseinander. Aber wie steht es mit der Ausführung?

Eduard. Vortrefflich, wenn wir die Anlage und Anordnung der Scenen, Verwicklungen und Entscheidungen betrachten; weniger genügend, wo wir näher in die einzelne Darstellung von Charakteren, Situationen und Motiven eingehen, oder gar den Styl von Zeile zu Zeile mustern. Wir erkennen zwar hier auch Tieck's Feder, aber freilich eine flüchtig schreibende, und wir müssen uns an einzelnen Meisterstellen für Das schadlos halten, was das Ganze uns vermissen läßt. Wenn ich den Charakter der neuen Novelle in Stoff und Behandlung der vortrefflichen Zopfnovelle am nächsten stellen möchte, so muß ich dieser doch unbedingt den Vorrang geben in Betracht der charakteristischen Zeichnung und Färbung, die in jener viel eintöniger und matter ist. Was hervortritt, ist zu grell für die Harmonie des Ganzen, wie z. B. die Katzenscene im Wirthshause, und die Breite mancher Dialoge, wie z. B. der Abhandlung über alte Sprüchwörter, wird

durch keine so motivirte Veranlassung aus der Begebenheit oder dem Charakter der Spieler in die Novelle eingewebt, daß die Episode, als solche, zu derselben zu gehören schiene. Wer möchte z. B. den Schulzen als Sprecher in jener Stelle erkennen, wenn nicht der Zusammenhang oder die Andeutung des Erzählers es verriethen? Wir verlangen nicht, daß ein Schulze wie in den Waverley-Novellen einen bäurischen Dialekt rede, aber so weit sollte doch der Styl auch ohne Dialektwechsel einen Schulzen und einen Pastor unterscheiden können, daß wir ohne Rücksicht auf den Inhalt in jedem Satze des Gesprächs diesen und jenen heraushören müßten.

Baronin. Sehr richtig, lieber Eduard, gerade in den Dialogen vermisse ich Tieck, und zwar weniger in Dem, was gesagt wird, als in Dem, wie sich Jeder ausspricht.

Eduard. Eben daher fühlt man auch hier und da das Gedehnte solcher Dialoge, wie z. B. des schon erwähnten über alte Sprüchwörter, oder auch des Schlafrockgesprächs über die Nachtmützen und die Maurerei. Die Maurerei ist nun zwar so unwesentlich für die Entwickelung der Novelle nicht, denn dadurch wird des alten Landpredigers Erhebung zum Superintendenten moti-

virt, oder sie soll doch wenigstens motivirt werden. Wie natürlich und wie nothwendig? Diese Frage hängt wieder mit dem Charakter des charakterlosen Fürsten zusammen, den die nächtliche Durchlesung der handschriftlichen Abhandlung gegen die Maurerei in der Studirstube des Landpfarrers, die ihm zum Gewahrsam dient, gleich so für den Alten einnimmt, daß er ihn ohne Weiteres zum Hofprediger und Superintendenten beruft.

Baronin. Überhaupt, scheint es mir, gibt der Erzähler dem guten Fürsten in der Pfarrwohnung gar zu viel zu thun, damit nur die Novelle mit Allem, was irgend sich aufklären und schließen kann, aufs Reine komme. Da muß der Minister seine verlassene Geliebte heirathen und pater peccavi sagen, der reiche Wohlgast muß der alten Rose eine Schuld seines Großvaters bezahlen, die Hochzeit des Heldenpaars muß durch die fürstliche Gegenwart verherrlicht werden.

Paul. Aber wo bleibt denn das Lob unsers Concordats, Eduard? Ihr laßt ja kein Fleckchen an dem Ganzen, wo sich ein unbedingtes probo anhängen ließe.

Baronin. Ein stückweises Lob ist ja immer ein bedingtes, und wo das Einzelne auf eine Auszeichnung vor dem Ganzen einen lauten An-

spruch machen darf, da ist das Ganze gewiß verfehlt.

Eduard. Dies möchte auf Tieck's Novelle doch wol keine ganze Anwendung finden können. Denn da das Ganze derselben in Idee, Anlage und Behandlung im Großen vollendet erscheint, so kann Das, was in der einzelnen Ausführung vernachlässigt ist, das Ganze nicht zerstören. Jedoch gebe ich zu, daß unter solchen schwächern Stellen Einzelnes, von Meisterhand meisterlich begünstigt, um so heller in die Augen springt und das Gleichgewicht der Theilnahme an dem Ganzen etwas stört. Was sagen Sie z. B. zu der Erzählung der alten Rose?

Paul. Nicht blos die Erzählung, sondern der ganze Abschnitt, in welchem sie vorkömmt, ist ein Meisterstück von Darstellung und wiegt vielleicht allein die ganze Almanachsliteratur von 1827 auf.

Baronin. Welche Übertreibung, Paul! Auch mich hat jene Stelle am lebhaftesten in der ganzen Novelle angeregt, aber Deine Schätzung ist noch gnädiger als der Fürst im Pfarrhause.

Paul. Nun, so werfe ich noch die Geschichte von Berlin und Potsdam unter der Regierung König Friedrichs II., die Friedrich Buchholz in demselben „Berliner Calender" erzählt, in die

Wagschale, um das solide Büchlein nicht in die Luft springen zu lassen.

Baronin. Ich wünsche dem Büchlein viele solide Leser, die sich mit der einen Novelle, dem geschichtlichen Aufsatz, der Genealogie und den Postcoursen für die tausend Sächelchen entschädigt fühlen, welche andere Taschenbücher aufzuweisen haben.

Über Friedrich Rückert.

(1821.)

Aus dem, des Becker'schen Namens beraubten „Taschenbuch zum geselligen Vergnügen" tönt uns helle und warme Frühlingslust entgegen, in Klängen, die noch durch viele Winter und Frühlinge ziehen werden. Es sind Friedrich Rückert's kleine Lieder, mit der Überschrift: „Frühling Liebster", die uns denn auch der liebste Liederklang in der sämmtlichen Almanachspoesie des laufenden Jahres sind.

Ich saß an meinem Rädchen,
Spann weiße Witwenfädchen,

Da mich mein Freund verlassen hat.
Da klopft es an mein Lädchen:
Geschwind heraus, du Mädchen,
Geschwind, dein Ungetreuer naht.

Thu weg den Witwenschleier,
Und zeige dich in Feier,
Verbirg's, daß du dich hast gehärmt. —
Er kam und sprach, da sei er;
Ich sprach: Mein schöner Freier,
Wo bist derweil herumgeschwärmt?

Da schüttelt er's Gefieder
Und streut auf Brust und Mieder
Mir Duft und Blumen ohne Harm,
Fing an und sang mir Lieder;
Ich kam zum Wort nicht wieder,
Bis er mich kosend hatt' im Arm.

Wir haben das erste Liedchen hierher gesetzt, weil wir nicht wählen können; alle 13 sind gleich neu und zart, wie junge Frühlingsknospen, mit halb aufbrechenden, halb verschlossenen Reizen. Jedes Liedchen schlägt einen Ton flüchtig an und läßt ihn in des Lesers Herzen ausklingen.

(1822.) Zur Urania.

„Ritornelle", von Friedrich Rückert. Über diese kleinen Gedichte müssen wir etwas weitläufiger reden, da sie, so viel uns bekannt ist, die

ersten deutschen Versuche in einer ursprünglich italienischen Form sind. Ich äußere darüber in meinem Buche: „Rom, Römer und Römerinnen“, Th. 1, S. 52 fg.

„Unerschöpflich reich an Volksliedern sind die Bewohner der albanischen, tiburtinischen und sabinischen Berge, wie denn überhaupt die Gebirgsvölker. Die ganze Volkspoesie dieser Gegenden drängt sich jetzt fast allein in die kleine dreizeilige Form des Ritornells zusammen. Diese Ritornelle sind größtentheils local; die meisten, die in Aricia gesungen werden, sind den Albanern fremd, und so umgekehrt. Die leichte, freie Form des Gedichts ladet zum Improvisiren ein, und das Volk spricht in ihr seinen Gruß, seinen Dank, jeden Seufzer und jeden Jubel, sein Lob und seinen Spott augenblicklich aus, ja es gibt Ritornelle, die aus lauter Schimpfnamen bestehen. Das Ritornell umfaßt drei Verse, deren Maß und Sylbenzahl sehr willkürlich sind. Der erste Vers ist gewöhnlich der kürzeste, oft nur aus zwei Füßen bestehend, die beiden folgenden sind selten unter fünf Füßen lang. Beim Gesange hilft man durch Dehnung und Wiederholung nach, wenn die Worte zur Melodie nicht ausreichen. Diese Melodie ist von unendlicher

Einfachheit und Tiefe und hat etwas Melancholisches, das in der Einsamkeit bis zu Thränen rühren kann. Sie hat drei Hauptruhepunkte, nämlich am Ende der Verse, auf deren Reim sie jedesmal mit ganzer Kraft fällt. Da der Reim in diesen Gedichten zwischen Assonanz und Alliteration schwankt, so wird durch diesen Fall der Gleichklang verstärkt. In den meisten Ritornellen assonirt oder reimt der erste Vers mit dem dritten, und der zweite alliterirt mit dem ersten oder dritten."

„Fiore di pepe,
Se la vostra figlia non mi date,
Io la ruberò e voi piangerete."

„Per mezzo al mare un albero ci pende,
La cima è arrivata a ripa grande:
Bella, fatti pigliar a chi ti pretende".

Rückert hat diese Form etwas sicherer gestellt. Bei ihm zählt jeder Vers fünf Jamben mit weiblicher Endung, und der erste reimt mit dem dritten, der zweite aber alliterirt mit beiden. Selten ist diese Alliteration aufgegeben, z. B.

Mich träumt', ich starb, und deine Thränen flossen,
Da richtet' ich mich auf und lebte wieder,
Der welken Blume gleich, die Thau begossen.

Über den Werth dieser Ritornelle könnten wir nur das von den „Vierzeilen" Gesagte wie-

derholen*). Sie sind sogar, vermöge ihres Gegenstandes, noch zarter und anmuthiger als jene, die besonders den Wein verherrlichen, während diese den Freuden und Leiden der Liebe geweiht sind. Einige zur Probe:

Ein Quell des Lebens fließt in deinem Auge;
Ich bitte Gott, daß er da nie versiege,
Ob ich aus ihm auch meinen Tod nur sauge.

Du würdest zwar, schön wie du bist, es bleiben,
Ob auch dich nicht bekleidete mein Lieben,
Doch laß das Kleid um dich sein Flattern treiben.

O Taub' ins Herz mir himmelher geflattert.
Das goldne Gitter dieses Käfigs zittert
Vor Lust, wenn es bedenkt, wen es umgattert.

Schau, wie am Himmel Wasser zieht die Sonne!
So, Liebste, zieht dein Blick aus meinem Auge
Das Wasser des Verlangens und der Wonne.

(1822.) Zum zweiten Beckerschen Taschenbuch.

Unter den Gedichten zeichnen wir Rückert's orientalische Romanzenbruchstücke „Medschnun" aus.

*) „Vierzeilen" von Friedrich Rückert. Höchst anmuthig, eigenthümlich, sinnvoll; wahre Goldkörner und Perlen; so klein und so gediegen und geründet!

Es ist zu bewundern, wie tief Rückert, dieser echt deutsche Sänger, in den Geist der orientalischen Welt eingedrungen ist. Gegen diese Romanzen sind des Engländers Moore berühmte orientalische Dichtungen Schülerversuche, versteht sich, blos in Hinsicht der orientalischen Bildung und Färbung. Aber ist denn deutsches Leben und Lieben, Kämpfen und Trinken, so ganz aus- und abgesungen, daß Rückert sich im Orient heimisch machen will? Auch dessen „Sprüche" enthalten viel originelle und zierlich geformte Gedankenspäne — aber woher alle diese Späne und Splitter? Bei einer großen Arbeit mögen sie immerhin abfallen; aus ganzem Stoffe sie zu spalten, ist nicht räthlich.

(1823.) Zur Urania.

Von den versificirten Beiträgen zur „Urania" nennen wir zuerst die von Rückert: „Edelstein und Perle", ein größeres Gedicht in Terzinen. Die Erfindung und Anlage desselben sind eben so geistreich als anmuthig, und wir wüßten es nur mit einem andern kleineren Gedichte desselben Verfassers zu vergleichen, das wir unlängst

in einem Almanach gelesen haben, unter dem Titel: „Die beiden Quellen". Der Dichter schleicht zu seiner Geliebten, die er schlafend findet, und indem er sich über ihr Gesicht hinlehnt, ihren Athem einzuziehen, hört er etwas in sein Ohr summen und lispeln, und siehe da, es ist eine Perle und ein Edelstein, die sich mit einander streiten, wer von beiden den schönsten Platz im Schmucke des schönen Mädchens einnehme. Alsdann erzählt Eins dem Andern die Geschichte seines Lebens und Webens, vom Meeresgrunde und dem Schacht an bis zu dem jetzigen Augenblick. Die Darstellung ist fein und zierlich, wie es sich für Edelsteine und Perlen schickt, und wird sie mitunter preciös, so wollen wir bedenken, daß Preciosen sprechen.

(1824.) Zum Gleditsch'schen Taschenbuch zum geselligen Vergnügen.

Den sechs „Festliedern" von Friedrich Rückert fehlt natürliche Begeisterung und wahre Andacht. Sie sind gemacht, fabricirt könnte man sagen, wie fast alle neue Verse des talentvollen, aber sehr tief in einen Irrgarten gerathenen Dichters,

der die künstlichen Schnitzereien und Baumfiguren desselben für Gebilde der Natur hält und nachschnitzt und nachmodelt. Es scheint wahrlich, als triebe Rückert die Poesie, die er freilich commandiren kann, wie der Schauspieldirector im „Faust" es haben will, als eine Fabrik: Heut wollen wir hundert Sonette anfangen, die werden übermorgen fertig; dann kommen ein Paar Schock Epigramme daran, dann liefern wir orientalische Arbeit, einige Dutzend Ghaselen, und daß wir nicht aus der Übung kommen, lassen wir zu guter letzt italienische Waare folgen, Ritornelle, Sicilianen u. d. m. — Und nun gar auch geistliche Lieder? — Und geistliche Lieder in einem Almanach zum geselligen Vergnügen? — Diese moderne Frömmigkeitsseuche, die unserer Kunst wie ein geistiges venenum venereum durch Mark und Bein frißt und sie zu einem knochenlosen Phantom machen wird, wenn nicht bald kräftiger Merkur gebraucht wird, hat also auch die Muse Freimund Reimar's ergriffen? Behüte uns der Himmel, daß wir unsern Dichtern es verleiden wollten, geistliche Lieder zu dichten! Aber wer kann heut zu Tage in unserer ästhetisch-frommen Welt geistliche Lieder dichten? — Nur eine Strophe, wie Paul Ger-

hard, Simon Dach, oder auch Novalis? Und wer es könnte, würde der seine geistlichen Lieder in einem Taschenbuche zum geselligen Vergnügen abdrucken lassen?

(1822.) Zum Frauentaschenbuch.

Unter den poetischen Beiträgen heben wir folgende heraus: „Neue Lieder" von Friedrich Rückert. Diese drei und funfzig lyrischen Gedichte und Epigramme (eigentliche Lieder sind kaum die Hälfte) beweisen Rückert's Reichthum der Erfindung, Gewalt über die Sprache und ein seltenes Talent, einen einfachen Gedanken in vielfachen Liedern auszuspinnen. Leider aber finden wir auch viele Gedichte darunter, die sich in künstliche Reimverschlingungen, Wortspiele, seltsamen Bilderkram dergestalt verwickelt haben, daß der freie Flug der lyrischen Poesie gänzlich gehemmt wird und das Gedicht einer mühsam zusammengekitteten musivischen Arbeit gleicht. So z. B. gleich das zweite Stück:

Bei Sonnenaufgang sah' ich einen Ritter,
Es flirrte sein Schwert, es klirrte sein Sporn.
Das Reiten ward dem Roß, dem Ritter, bitter,
Es *) irrte der Stein, ihn wirrte der Zorn.

---

*) Das Roß.

Mich irrte kein Stein, mich wirrte kein Zorn,
Ich, die Cicade, saß im Laubesgitter,
Mein einziges Lied ich girrte von vorn.

Am heißen Mittag sah ich einen Schnitter,
Es klirrte die Sens', es schwirrte das Korn.
Es ward der Sens', es ward dem Schnitter bitter,
Es flirrte die Sonn', es irrte der Dorn.
Mich wirrte nicht Sonn' und irrte nicht Dorn,
Ich, die Cicade, saß im Laubesgitter,
Mein einziges Lied ich girrte von vorn.

Dieses Gedicht scheint dazu gemacht zu sein, Kindern eine geläufige Aussprache durch schnelles und wiederholtes Lesen desselben beizubringen, wie jenes alte: zehn Schock Schuhzwecken oder drei Ellen blimmerantblau Band. Ein andres Verdienst suchen wir vergebens darin.

Ein eben so unglückliches Kunststückchen ist das 22ste Gedicht:

Es spukt in stiller Nacht ein Tückeboldchen,
Und klopft an eines Mädchens Fensterlädchen:
O bist du noch beim Spinnen wach, schön Goldchen?
Brauchst Einen, der dir drehen hilft das Fädchen?
Und willst zu Bette gehn, süß Blumendoldchen,
O sage, brauchst du nicht ein Kammermädchen?
Und schläfst du schon im Kämmerchen, lieb Holdchen,
O sage, brauchest du kein Schlafcamerädchen?

Wollen wir nun, neben diesen schwerfälligen Spielereien, die herrlichsten, sinnvollsten und zierlichsten Gedichte anführen, so haben wir nicht

weit zu suchen. Wie anmuthig ist nicht das Einleitungsgedicht; wie zart das dritte:

Ich bin die Blum' im Garten ꝛc.

wie geistreich das vierte an die schöne Reiterin, wie sinnreich und witzig die kleinen darauf folgenden Stücke! Es wird uns schwer, ein Lied auszuwählen von denen, welche uns die gelungensten scheinen, und doch müssen wir eins mittheilen, zum Ersatz für die vorigen Proben.

Mit dem ersten Strahl der Sonne
Bist du weislich aufgestanden,
Daß von deines Tages Wonne
Dir kein Theilchen komm' abhanden.

Flüchtigste vom Stamm der Fliegen,
Leichtgeschwingtes Eintagskind!
Die, dem Morgenduft entstiegen,
Mit des Abends Duft zerrinnt.

Weil bestimmt zu deinem Leben
Vom Geschick ein Tag dir war,
Hat es milde dir gegeben
Diesen längsten Tag im Jahr.

Sey der Tag dir still und helle,
Weil du keinen zweiten hast,
Unversiegt des Thaues Quelle,
Wind und Sonne nicht zur Last.

Schwalbe nicht im Flug dich hasche,
Und kein Netz dir stelle Spinne.

Geh, vom Duft der Blüten nasche,
Und am Abend drein zerrinne!

Das 31ste Gedicht ist eine Übersetzung des venetianischen Volksliedes: La Biondina in gondoletta etc.

(1825.) Zum Taschenbuch z. gesell. Vergn.

Friedrich Rückert, der vielseitige, der Alles durchgeprobt, der aber vor seiner Vielseitigkeit nie recht zu sich selbst, in sein eigenstes Inneres, kommen und sich da zur gediegenen Ruhe setzen kann, trägt einige treffliche Disticha bei, z. B. folgende Selbstkritik:

Geist genug und Gefühl in tausend einzelnen Liedern
Streu' ich, wie Duft im Wind, oder wie Perlen im Gras.
Hätt' ich in Einem Gebild' es vereinigen können, ich wär' ein
Ganzer Dichter, ich bin jetzt ein zersplitterter nur.

Oder auch folgendes Motto für Almanache:

Willst du der Lieblingsdichter der Zeit sein, schreibe, daß Jeder
Zwischen Wachen und Traum lesen dich kann und verstehn.
Muthe nicht auch Anstrengung auf eitele Reime dem Volk zu,
Dem Anstrengung genug kostet sein tägliches Brot.

Seine islamitische Poesie, Weisheitslehren und Sprüche der Mohammedaner hätte ich ihm gern erlassen. Die Mohammedaner zeigen's ja jetzt ohnedies, den christlichen Diplomaten gegenüber, wie weise sie sind.

(1825.) Zum Frauentaschenbuch.

Unter den poetischen Beiträgen sind die des Herausgebers bei weitem die besten, und an guter Anzahl läßt es Rückert nie fehlen. Ein verstorbener Freund von mir, welcher viel mit Rückert'schen Gedichten zu thun hatte, pflegte zu sagen: Der Mann hat eine furchtbare Fruchtbarkeit! Nun, was er hier gibt, ist so klein und niedlich, daß es nicht eben Furcht erregen kann, aber desto mehr Bedauern über die heillose Zersplitterung einer großen poetischen Natur. Da haben wir ein paar Gedichtchen aus dem Arabischen, italienische Ritornelle, Gnomisches in Alexandrinern, eine Nibelungenromanze, ein idyllisches Gedicht in Distichen, Alles geschickt, mitunter geistreich, anmuthig, reizend gearbeitet, wenn's nur nicht lauter Quincaillerie wäre! Schade um das tüchtige Metall, den kräftigen

Baumwuchs, die Steinmassen, daß das so verschnitzelt werden muß! Der Dichter scheint das auch selbst zu fühlen; denn er sagt in einem seiner Distichen — ich glaube im Geselligen Vergnügen älterer Linie — daß er ein ganzer Dichter sein würde, wenn er Das, was er zerstückelt geliefert habe, in ein Ganzes vereinigt hätte; so wäre er aber nur ein zerstückelter Dichter. So sagt er auch hier wieder in den Spätsommergedanken:

Ein Bruchstück ist mein Lied, ein Bruchstück das der Erde,
Das auf ein Jenseits hofft, daß es vollständig werde.
Die Liebe, die zum Kranz am Himmel reiht Pleiaden,
Hält diese Perlen auch am unsichtbaren Faden.

Nun, was haben Sie dagegen einzuwenden? — Gegen die kleinen Gedichte nichts. Man kann durch kleine Gedichte ein großer Dichter werden. Logau ist es geworden. Aber noch kein Dichter ist in einer Gattung groß geworden, der alle versucht hat. Und was sind da Gattungen im gewöhnlichen Sinne, wenn ich von Rückert's Versuchen spreche? Hat der nicht schon arabisch, persisch, italienisch, deutsch aus allen Jahrhunderten, auch ein wenig antik, und wer weiß wie noch, gedichtet und geverselt? Und nun blicke ich

wieder in seine Verse hinein und wiederhole mein Schade! Schade!

(1826.) Zur Aglaja.

In Rückert's „Dithyramben" ermüdet sich und uns eine gemachte Begeisterung, die gern ganz eigenthümlich fliegen möchte — die Wiener werden sich dabei an Degen im Prater erinnern. Aber eine wahre Versündigung an dem altdeutschen Minnegesange ist die sogenannte Minneweise, ein schwerfälliges Wortgestell ohne Minne und ohne Weise. Man höre:

Bangen möge nie Dein froher Muth vor'm bangen Schmerz, den mir bereitet hat Dein Scherz!
Trüben soll sich nie Dein heller Blick vom trüben Gram, den ich aus Deinem Anschaun nahm.
Gram und Schmerz,
Schmerz und Gram
Kam durch Dich allein in dieses Herz.

Über E. A. Th. Hoffmann.

(1822.) Zum Berliner Calender.

An der Spitze der schriftstellerischen Beiträge steht eine Erzählung von E. A. Th. Hoffmann,

„Die Geheimnisse", Fortsetzung der „Irrungen, Fragments aus dem Leben eines Phantasten", welches der vorige Jahrgang des Taschenbuchs geliefert hat. Wer diesen Anfang nicht gelesen oder auch wieder vergessen hat — denn wer könnte wol eine Hoffmann'sche Phantasterei länger als ein paar Wochen im Gedächtniß behalten? — mag sich deswegen nicht bedenken, die Fortsetzung zu lesen. Das Fragment hat für einen solchen Leser das Empfehlungswerthe, ganz ohne Zusammenhang und Folge zu sein. Man könnte es eben so bequem und ergötzbar finden, von hinten anzufangen wie von vorn; denn wir erhalten nichts als einen willkürlich zusammengereiheten Mischmasch von närrischen Spukgeschichten, zauberhaften Foppereien und wunderlichen Begegnissen, die kein Mittel verschmähen, sich durch Seltsamkeiten der Namen und des Locals anziehend und lächerlich zu machen. Daher denn die Stadt Berlin mit ihrem Thiergarten, Nummern der Friedrichsstraße, ein brandenburgischer Kanzleiassistent Schnüspelpold rc. hier mit kabbalistischer Terminologie und griechischen Fürstinnen zusammengeworfen werden. In Hoffmann's früheren Erzählungen und Phantasien war die seltsame Geisterwelt oder das schauerliche Walten des Teufels in die zu-

sammenhängenden und in sich motivirten Begebenheiten und Handlungen der Menschen so eingeführt, daß eine Bedeutung die curiose Zugabe anziehend machte, oder auch, wo diese nicht leicht aufzufinden war, der kecke Gegensatz des alltäglichen Lebens und Treibens auf bekanntem Boden mit dem plötzlich dazwischentretenden Zauberspuk und Geisterspiel an und für sich Interesse erregte. So erinnern wir uns einige in Berlin spielende Geschichten dieser Art auch in den vorigen Jahrgängen desselben Taschenbuches mit Vergnügen gelesen zu haben. Aber alles Ding will sein Maß haben! In vorliegender Erzählung ist der bedeutungsloseste Geisterspuk und Zauberunsinn zur Hauptsache, zum Elemente gemacht, in dem Alles sich bewegt, und die Alltagswelt von Berlin tritt nur unwirksam und nebenher ein. Das muß ermüden. Zwar hat Herr Hoffmann auch das größte Interesse der neuesten Zeit in seiner Erzählung anzurühren versucht und den griechischen Freiheitskampf mit seinen kabbalistischen Phantastereien in Verbindung gebracht — aber sehr unwürdig der großen Sache. Hätte er sich doch begnügt, das politische Interesse durch Verknüpfung seiner Erzählung mit dem sogenannten

deutschen oder preußischen Befreiungskriege zu wecken.

(1823.) Zum Taschenbuch der Liebe und Freundschaft.

Datura fastuosa, auf deutsch: Der schöne Stechapfel, eine von Hoffmann's letzten Arbeiten. Daß diese Erzählung eine der letzten sei, die aus der nun versiegten Feder des Verfassers der „Phantasiestücke" geflossen, steht zwar nicht auf dem Titel derselben; aber wir wissen, daß Journal-Almanachs-Quartalschriften-Novellensammlungen-Herausgeber den bereitwilligen Mann nie zu Vorräthen kommen ließen, und seine Waare wegging — wie warme Semmel, die denn leider nicht oft ganz ausgebacken war. Wenn wir Hoffmann's erste Arbeiten mit seinen letzten vergleichen, so haben wir alle Ursach, von Seiten der deutschen Literatur nicht so sehr über seinen frühen Tod, als über die frühe Verwüstung und Verschleuderung seines eminenten Talents zu condoliren; denn bei der Richtung, die sein Leben und Streben einmal genommen hatte und immer entschiedener ver-

folgte, ließ sich freilich nur eine tiefere Verirrung und Entwürdigung seines Geistes befürchten. In der vorliegenden Erzählung herrscht, möchten wir sagen, eine gewisse Mäßigung, wenn wir sie mit andern Producten der letzten Jahre Hoffmann's vergleichen. Keine Hexen und Kobolde treiben hier ihr Wesen, und selbst das teuflische Princip spukt nur, jedoch ohne Pferdefuß und Hahnenfeder, in einem jesuitischen Proselytenjäger, und da ist es an seinem Platze. Dagegen ist fast die ganze Geschichte aus widernatürlichen, also freilich wol auch neuen und seltsamen Charakteren und Verhältnissen zusammengesetzt, die dem überreizten Leser zusagen können, der Kritik aber nicht Stand halten, mögen sie auch hier und da durch glückliche, lebhaft colorirte Darstellung den Schein des natürlichen Lebens erringen.

Über Baggesen.

(1827.) Zu Kind's Taschenbuch zum geselligen Vergnügen.

Paul. Also heran, ihr Poeten! Es gibt eine Palme zu gewinnen. Baggesen!

Eduard. Ruhe seinem müden Leibe! Aber wahrlich, wenn die Anekdote gegründet ist, die man von seinem Tode in den Zeitungen erzählt, so ist in seinen letzten Worten mehr Poesie als in seinen letzten Versen.

Baronin. Was meinen Sie?

Eduard. Als er gegen Abend die Annäherung seines Todes fühlte, erzählt man, und bemerkte, daß man seine abgelaufene Taschenuhr aufziehen wollte, da rief er aus: „Laßt sie! Sie soll nicht länger gehen als ich".

Baronin. Eines Seneca würdig. Die Gedichte sind aber allerdings fast lauter matter Wortschwall und verrathen die Kränklichkeit des hinfälligen Verfassers. Wahrscheinlich sind sie alle in seinen letzten Tagen geschrieben.

Eduard. Ich glaube, in Karlsbad und Marienbad, wo der arme alte Kranke Genesung suchte, aber nicht fand.

Romeo. Ich besuchte den Dichter in Karlsbad. Er war sehr leidend und mit sich und der Welt zerfallen, wie es schien. Seine körperlichen Leiden, dazu harte Schläge, die sein Herz getroffen hatten, waren nicht ohne Einfluß auf seinen Geist geblieben, der sich in einer wegwerfenden und bittern Opposition gegen den herrschenden Geschmack in der deutschen Literatur gefiel, und nicht etwa gegen das kleine Modewesen, sondern er griff selbst unsere Heroen, einen Göthe, und vor Allen Tieck an, gegen den er, wie er erzählte, eine Satire in dramatischer Form geschrieben hätte, die in Dresden vielen Beifall gefunden haben sollte.

Baronin. In Dresden?

Romeo. So erzählte Baggesen, und ich fand darin nichts Befremdendes. Tieck ist für Dresdens gelehrte und poetische Coterie ein Stein des Anstoßes und des Ärgernisses, so wenig er sich auch darum bekümmert, was die kleinen Heroen in ihren Thees und Almanachen und Journalen treiben. Aber es genirt jene doch, daß er nur in Dresden ist, sowie es einem Haufen spielender Zwerge unangenehm und lästig ist, wenn auf ihrem Spielplatze ein Riese steht, mag dieser ihnen auch den Rücken zukehren.

Baronin. Sie erzählen mir in der That lauter Neuigkeiten. Ich stellte mir vor, Tieck müßte nothwendig der belebende Mittelpunkt des poetischen Verkehrs in Dresden sein.

Romeo. Keineswegs. Versucht man doch Alles, um seine Wirksamkeit selbst auf dem Theater zu lähmen, wohin er doch durch seine Anstellung gewiesen wird. Das größere Publicum ist fast ganz gegen ihn eingenommen, denn es capirt natürlich seine Gegner besser und leichter als ihn, und steht mit jenen auch in mannichfachern Berührungen. Als ich diesen Spätsommer aus Karlsbad über Dresden reiste, war eben der Ruf von München an Tieck gelangt, und das Gerücht trug ihn durch die Stadt. Aber glauben Sie, daß ich in den acht Tagen, die ich in Dresden verweilte, Einen Menschen gesprochen habe, der den zu fürchtenden Verlust Tieck's gefühlt und sich darüber mit innerer Überzeugung geäußert hätte? Auch schien es allgemein angenommen, daß nichts geschehen würde, um den Abgerufenen festzuhalten.

Paul. Alles in der Ordnung. Darum heißt ja Dresden auch Elbflorenz, weil es die großen Dichter, wenn auch nicht verbannt, doch wenigstens laufen läßt.

Über Raupach.

(1823.) Zur Minerva.

„Laßt die Todten ruhen." Ein Märchen von Dr. Ernst Raupach. Eine arge Gabe für Leserinnen! Kurz und bündig möchten wir es so charakterisiren: Eine Composition aus stinkendem Todtenmoder, Menschenblut und crasser, fleischlicher Lust und Üppigkeit. Ein Herr in Burgund, Namens Walther, beschwört, von fleischlicher Üppigkeit getrieben, seine verstorbene feurige und wollüstige Gemahlin Brunhilde mit Hülfe eines Zauberers aus dem Grabe hervor, trennt sich von seiner lebenden edleren, reineren, aber — laueren Ehefrau Swanhilde und schwelgt mit der veilchenduftenden Auferweckten in voller Liebesbrunst. Um seiner Glut zu genügen, muß sich diese, als Vampyr, mit Kinderblut stärken und anfeuern. Als die Blutsaugerin nun die Jugend der ganzen Gegend entkräftet und getödtet, so fallen die beiden Kinder Walther's und Swanhildens als die letzten Opfer ihres Durstes. Endlich saugt sie ihren Gatten selbst aus, um ihn mit seiner eige-

nen Glut und Kraft zu sättigen. Einst erwacht dieser in den Armen der von seinem Blute triefenden Brunhilde und entflieht, aber, wo er sich auch verstecken mag — alle Morgen erwacht er in Brunhildens Armen. Der Zauberer befreit ihn von der verfolgenden Liebesfurie. Aber wie? — Er muß ihr in der Nacht des Neumondes einen Dolch in die Brust stoßen und dann über der Leiche ihrer und seiner Liebe zu ihr fluchen. Zum Schlusse würgt eine geheimnißvolle Jägerin Walthern in der Brautnacht, indem sie sich in eine Schlange verwandelt.

Die Details sind dieses Umrisses würdig und zum Theil von empörender Unverschämtheit. Wo wird Raupach auf diesem Wege hingerathen? — Auch seine neueste dramatische Arbeit, „Die Königinnen", trägt einen ähnlichen Charakter, und wir möchten ihm und andern unberufenen Todtenbeschwörern der neuesten Literatur zurufen, was er selbst zum Eingange seines Märchens sagt:

> Laßt sie schlafen in dem engen Schrein!
> Fäulniß könnt ihr rufen aus den Grüften,
> Um des Lebens Blüten zu vergiften u. s. w.

(1826.) Zur Orphea.

„Der Proselyt“, eine Erzählung von Dr. Ernst Raupach, verräth in ihrem Verfasser den tragischen Dichter, ohne jedoch jenes berühmten Empfehlers zu bedürfen, um gewürdigt zu werden, wie sie es verdient. Die Fabel spricht das Gemüth des Lesers eben so lebhaft an, wie die Ausführung derselben seinen Geist, und ohne Einseitigkeit und Übertreibung wird durch das Ganze ein Beleg zu dem — zu beherzigenden — Satze dargestellt, daß innere Zerrüttung, verbunden mit Schwäche und Trägheit der Vernunft und des Willens, die gewöhnliche Ursache des Übertritts gebildeter Protestanten zur katholischen Kirche sei.

(1825.) Zur Orphea.

Beiträge in Versen und Reimen haben Ernst Raupach, Karl Streckfuß und Wilhelm Gerhard geliefert. Raupach's größere poetische Erzählung, in reimlosen trochäischen Vierfüßlern, spielt auf Sicilien zur Zeit der Saracenenkriege, und ihr Held, auch der des Titels, ist ein Renegat. Wenn ich hinzufüge ein Renegat aus Liebe, so

ist der Inhalt so ziemlich verrathen, und das Bischen Poesie braucht in solcher Zeit und auf solcher Scene auch nicht weit hergeholt zu werden. Ein einsames Kloster am Meere, der feuerspeiende Ätna, ein Paar Erdrisse, eine saracenische Flotte, eine vornehme Jungfrau, durch ein älterliches Gelübde dem Kloster geweiht, ein junger, siegreicher griechischer Feldherr: wenn ich diese Worte als Aufgabe zur Zusammensetzung einer Erzählung Ihnen vorlege, so machen Sie gewiß ungefähr Dasselbe daraus, was der Dichter der Orphea daraus gemacht hat. Aber, meine schöne Frau, etwas weniger declamatorische Bravour müssen Sie in Ihrer Erzählung aufbieten als Raupach, sonst gefällt sie mir wahrlich nicht, wenn sie gleich aus Ihrer Feder herrührt. Und die aufgeklärte Moral, welche Ihr Vorgänger seiner Erzählung eingestreut hat, erlasse ich Ihnen auch. Die beiden Balladen desselben Dichters schleppen ihren nicht unbrauchbaren Balladenstoff durch Um-, Be- und Zerschreibung in einen langweiligen Erzählungston hinein, der sich zur Ballade, wie sie sein soll, etwa so verhält, wie eine Predigt von weiland Pastor Schmolke zu einem Logau'schen Sittenspruch. Dazu kommt, daß diese Um-, Be- und

Zerschreibungen oft aus ehrlicher versificirter Prosa bestehen, wie z. B.:

Und hatte wol oft die Gefahren der Jagd
Mit ihrem Vater getheilt.
Ludmila liebte den Jäger Horst,
Denn in der Jägerschar,
Die fröhlich haust im Töpler Forst,
Bei Weitem der schönst' er war.
Er achtete Liebe nicht für Gewinn.
Es widerte wol der Jungfrau sehr,
Zu reden von ihrer Pein,
Doch ewiger Schmerz ist bitter und schwer,
Und Hülfe könnte doch sein,
Und sie vertraute der Alten an,
Wie sie den Jäger liebt,
Und wie der wilde, trotzige Mann
Sie durch Verachtung betrübt.

Nehmen Sie die Reime aus diesen Zeilen heraus und schreiben sie wie Prosa, und Sie merken's nicht, daß es etwas Anderes sein soll, es müßte denn an einem metrischen Stoße sein. Denn holperig sind die Verse auch. Übrigens finden Sie auch in dieser selben Ballade eine Musterkarte der verschiedensten poetischen Stylgattungen, den einfach alterthümlichen, den neupathetischen, den declamatorischen und andre mehr.

Beispiel zu Nr. 1:

Da lebt' ein Förster bei altem Wein,
Bei Wild und Gold vollauf.

Sie weinte bei Nacht auf ihr Kissen mild,
Auf den harten Felsen bei Tag.

Beispiel zu Nr. 2:

Des flüchtigsten Händedruckes Glück
Gewährte mir ewige Lust.
Wie reißend war nun der Stunden Fluß!
Wie so beseligend sie!
Bis Liebe durch Händedruck und Kuß
Zum süßen Bekenntniß gedieh.

Beispiel zu Nr. 3:

Die Glock' auf des fernen Münsters Thurm
Rief dumpf die Mitternacht aus,
Und über die Wandrerin fuhr im Sturm
Des wilden Jägers Graus,
Und durch die Räume des Waldes scholl
Des Graurocks ängstliches Weh,
Und nächtlicher Wolken Schatten quoll
Wie Geisterzug über die Höh'.

Werfen Sie meinen Brief ja nicht weg, meine Gestrenge, weil ich hier wieder zu gestrenge scheine, und wollen Sie gütigst bedenken, daß ich es in dieser Balladenkritik nicht mit einem patentirten Almanachspoeten zu thun habe, sondern mit einem Dichter in Octavo, der sich gelegentlich nur einmal herabläßt, für eine „Orphea" zu schreiben. Ehre, dem Ehre gebührt! Einen Dichter, wie Raupach, dürfen wir nicht mit einer Zeile abfertigen.

Über Ludwig Robert.

(1824.) Zu den Rheinblüten.

Von den Beiträgen in gebundener Rede sind nur die von L. Robert der Erwähnung werth. Sie bestehen in einem Fragment aus einer Geschichte des Kaisers Julianus Apostata, und aus kleinen, größtentheils epigrammatischen Gedichten unter dem Titel: „Gaben der flüchtigen Muse". Das Fragment behandelt eine legendenartige Erzählung in gutem schlichten und derben Tone, welcher an Hans Sachs oder an Göthe's Nachbildungen der Manier des alten Meistersängers erinnert. Daß also auch Julians Charakter in diesem Sinn der alten Legende aufgefaßt ist, versteht sich von selbst und wird Keinen beleidigen, der die Geschichte desselben aus einem andern Standpunkte in günstigerm Lichte zu betrachten gewohnt ist.

Die „Gaben der flüchtigen Muse" haben uns durch manchen glücklichen Einfall in glücklicher Form ergötzt. Der Spott des Dichters geht namentlich auf uns Recensenten los; da er uns aber in die ehrenvolle Gesellschaft von Diploma-

ten gebracht hat, so lassen wir uns das gern gefallen und schreiben sogar einige von diesen Versündigungen gegen uns nach. Den Diplomaten gehört der Vorrang.

Politik hat ja die Welt gesehn,
Politik wird also Spaß verstehn,
Ernst nicht lassen sich zu Herzen gehn.
Auch ist sie gewöhnt, sich zu bequemen,
Ernst als Spaß und Spaß als Ernst zu nehmen,
Ohne je zu schämen sich, zu grämen.

Nimmer dürfen Diplomaten,
Und dann gar nicht sich verrathen,
Wenn sie ganz und gar nichts thaten.

Heut aristokratisch,
Morgen demokratisch,
Das ist diplomatisch.

Den verborgnen Feind erkennen,
Ist die Kunst der Diplomaten.
Soll ich euch den größten nennen,
Den geheimsten euch verrathen?
Dieser Feind ist eine Dame,
Und Geschichte ist ihr Name.

Diese Allerweltsgesandtin,
Die doch nirgends angestellt,
Diese leibliche Infantin
Aller Länder dieser Welt,
Die sie ohne Rast beständig,
Gleich dem Landmann, eigenhändig,
Anbaut wie ihr Ackerfeld —
Diese hohe Königin,

Diese schlichte Bäuerin
Streut in Das, was Diplomaten
Nennen ihre guten Saaten,
Unkraut, nämlich große Thaten.

Bravo, flüchtige Muse — und nun, Gesicht in die Höhe, Recensent!

Was die Begeistrung flammend heiß
Im glücklichsten Moment erdacht,
Und was mit jahrelangem Fleiß
Die Ueberlegung nun vollbracht:
Darob kann gleich ein Journalist,
Der für das Gleich besoldet ist,
So zwischen Schlaf und zwischen Wachen
Ein Dutzend Recensionen machen; —

und hiermit schließen wir eine.

(1827.) Zum Zweiten Taschenbuch für geselliges Vergnügen.

Robert's „Wunderbare Historie vom schwarzen Kästchen".

Wenn der Autor sie statt wunderbar, wunderlich genannt hätte, so brauchten wir sie nicht weiter zu kritisiren. Mir scheint es, als habe derselbe auf gut Glück und mit einiger Vorarbeit von Mährchenscenen angefangen zu erzählen, ohne zu wissen, wo hinaus, und als er

nicht weiter gekonnt, sei er deswegen in keine Verlegenheit gerathen, sondern habe den Leuten weiß gemacht, es müsse so sein. In der Erzählungsform erkennen wir hier und da eine gewisse spanische Haltung, die an Cervantes erinnern mag, und der satirische Überzug des Märchens ist oft geistreich aufgetragen. Als Capriccio hat diese Arbeit überhaupt ihre Vorzüge, und ich lasse sie mir gern als Intermezzo in der faden Herkömmlichkeit der Almanachserzählungen gefallen.

(1825.) Zu den Rheinblüten.

Außer der Novelle „Der hohe Ausspruch oder Chares und Fatime" gibt uns das Taschenbuch der Rheinblüten mehrere kleinere Gedichte, unter denen sich einige vortheilhaft auszeichnen. Robert's „Gaben der flüchtigen Muse" sind witzige Spielereien, die auch in ihrer Form so gelungen sind, daß sie sich dem Leser sogleich einprägen. Ich möchte sie dem Besten an die Seite stellen, was wir in der epigrammatischen Gnomenpoesie aufzuweisen haben, den Sprüchen von Logau und Göthe, zu deren kecker Derbheit sie sich auch nicht selten erheben, z. B.:

Germania.

Gott- und red- und schreibeselig
Sitzt sie an dem Quell des Lichts.
Alles kommt bei ihr zur Sprache,
Aber ach, zur Sache nichts.

Zeitklage.

Wie leicht hatten's doch die Aufklärer!
Das Dummmachen ist bei Weitem schwerer!

Theorie.

Wenn heut der Bauer Peter in Tripstrill
Neu den verfall'nen Schweinstall bauen will,
So wird ihn sicherlich der Schultheiß Velten
Ob schwärmerischer Theorien schelten.

Talent.

Talent hieß einst in alter Zeit
Von Gott verlieh'ne Fähigkeit.
Drauf ward Talent
Ein Compliment,
Und das verlangt heut Jedermann,
Der schmieren oder klimpern kann.

Derselbe Dichter hat in der Form eines Prologs, die dem Göthe'schen Prologe zum „Faust" entnommen ist, den fünf und siebzigsten Geburtstag des Großen gefeiert, gegen den die Kleinen sich in unsern Tagen groß zu machen anfangen. Da ich weiß, daß Sie eine Freundin des Ra-

thens und Kopfzerbrechens sind, so will ich Ihnen die verblümte Rede der Massiven aus diesem Prologe mittheilen:

Du Erzeuger der L......,
Dieser Mißgeburt der Sünde,
Wirfst dich auf als Sittenrichter,
Sagst, daß unserm größten Dichter
In dem Innersten der Seele
Stets das feste Centrum fehle?
Nein, mein wohlgenährter Feister,
Kugelrunder, Allzudreister,
Göthen, unserm Dichterkönig,
Fehlt der Mittelpunkt so wenig,
Als Peripherie dir fehlet,
Seit dich nichts so sehr beseelet
Als das Trinken und das Essen,
Seit du nennst Vernunft vermessen
Und das Denken eine Sünde,
Du Erzeuger der L......!

Über Maler Müller.

(1825.) Zu den Rheinblüten.

Gewiß freuen sich viele Leser, die seit länger als fünf bis zehn Jahren lesen, der Erscheinung der altpersischen Novelle von einem geistreichen, lebensvollen und eigenthümlichen Dichter, dem in

Deutschland leider fast ganz verschollenen Maler Müller, dem Verfasser des „Faust", der „Genoveva" und andrer köstlichen Werke. „Der hohe Ausspruch oder Chares und Fatime", so heißt die Novelle, nimmt 320 Seiten des 376 Seiten starken Almanachs ein: ein buntes, reichhaltiges Gebilde, welches in der vielverschlungenen Führung seiner Fäden und in der oft an naive Umständlichkeit streifenden Breite seiner Darstellung an den italienischen Novellenstyl erinnert, seinem Geiste nach aber durchaus ohne Verwandtschaft dasteht. „Es gehört mit zu meinem Wesen", schrieb Müller einst über sich selbst, als er in seiner Jugend voll Sturm und Drang auf dem deutschen Parnaß erschien, „wie die Bienen über Thal und Auen die Schöpfung zu durchwandern, um tausend neue Schätze zu finden, wo die Liebe mit allmächtiger Ruthe anschlägt; nicht immer mit dem Gedanken an einem Herde zu hausen, wär's auch nur, dann und wann Bewegung und Ausbruch der Glut zu geben, die sonst, auf eins verschlossen, mein Herz endlich ganz „verschmoren" würde." Auch in der Novelle der Rheinblüten regt jene flatterlustige Glut der Liebe ihre Schwingen, und wir möchten wol wissen, ob sie das Werk der Muse eines Vier=

undsiebzigers — denn Müller ist im Jahre 1750 geboren — sei, oder ob sie zu dessen frühern Arbeiten gehöre und gegenwärtig nur hervorgezogen, nicht hervorgebracht sei. Der Sturm und Drang der Jugend zeigt sich nicht selten auch in der vernachlässigten Form des Styls, namentlich in den eingestreuten Gedichten, die sich in vielen Stellen durchaus nicht als metrische Zeilen lesen lassen, und die Reime fallen gegen den Schluß der Strophen oder Absätze hier und da einmal wie verloren herein. Wir könnten daher auch auf diese Novelle Tieck's Urtheil über Müller's poetische Werke anwenden: „Wie Schade, daß dieses wahre Genie, welches sich so glänzend ankündigte, nicht nachher das Studium der Poesie fortgesetzt hat! Sein Geist scheint mir mit dem des Giulio Romano innig verwandt; dieselbe Fülle und Lieblichkeit, das Scharfe und Bizarre der Gedanken, und dieselbe Sucht zur Übertreibung."

Über K. G. Wetzel

(1821.) Zum Becker'schen Taschenbuch.

Weil wir mit den kleinern Gedichten angefangen haben, so heben wir noch die „Reliquien" von K. G. Wetzel hervor, und namentlich die „drei Weihnachtslieder", welche den Wunsch erregen, daß ein Freund des zu früh Geschiedenen dem Publicum in einer Auswahl die in Almanachen und Zeitschriften zerstreuten Lieder und Romanzen dieses in seinem Leben nicht genug gewürdigten Dichters vorlege. Vielleicht würde das Publicum gegen den Todten gerechter sein. Neben den angeführten verdienen noch einige Lieder von A. Wendt genannt zu werden, obschon sie nicht aus Einem Gusse sind, sondern nur in einzelnen Strophen voll und rein klingen. Tieck lieferte einen größern poetischen Beitrag: „Prolog zur Magellone", der so ganz im Geiste der schönsten Dichtungen dieses großen Romantikers ist, daß wir nichts Besonderes darüber zu sagen wissen und nur dem Dichter Glück wünschen zu der Fülle jugendlicher Sehnsucht, zu der Kraft na-

Den Becher heb' ich in die Lüfte,
Halb trink' ich ihn und gieß ihn aus,
Und spreng' ihn auf die Rasengrüfte,
Auf unsrer Väter stilles Haus.
Nun eingeweiht mit Blut und Weine
Mein Land, mein Heldenvaterland!
O starker Fluß, ihr dunkeln Haine,
Der Sänger weiht euch Brust und Hand.

Der Freiheit lass' ich nun erschallen
Mein zweites Wort, mein kühnstes Lied,
Der Heldenbraut, die von den Hallen
Des Sternendoms herniedersieht.
Sie hat uns unser Herz genommen,
Hat hoch entzündet unsern Muth:
O süße Maid, wann willst du kommen
Mit deinen Pfeilen, deinem Hut?

Der Schönsten jetzt, die still im Herzen
Ein Jeder nennt und Jeder meint,
Der Guten, die mit Spiel und Scherzen
Den wunderbaren Ernst vereint.
Sie sendet uns in ferne Schlachten,
Wir ziehn um seligen Gewinnst,
Und wie wir dürsten, wie wir schmachten,
Wir sind beglückt in ihrem Dienst.

Den Feldherrn sing' ich und die Waffen,
Die kühn das Vaterland befreit,
Sie mögen ewig Recht verschaffen
Und Sieg der theuern Christenheit.
So hab' ich wol im Knabentraume
Die alte Ritterschaft gesehn,
Ich sehe, gleich dem Eichenbaume,
Im Waffenschmuck den Feldherrn stehn.

Ich seh' ihn strafend ab sich wenden
Den Feldherrn, der vor Demuth glüht.
Nun darf ich nicht mein Lied vollenden,
Sein Leben ist ein Heldenlied.
Klingt hell dazu, ihr Glockenspiele,
Ihr alten Thürme, schaut herein,
O komm' aus tiefer Nacht und Kühle,
Du Sonnenkind, komm, edler Wein!

Der Sänger schweigt, er fährt hinunter
Auf leichtem Kahn den grünen Fluß,
Und lauter wird's und immer bunter,
Es kommt geflogen Gruß auf Gruß.
Und wenn der letzte Ton verklungen,
In's Meer der letzte Tropfen rann,
So fängt ein Lied in höhern Zungen,
Im höhern Licht ein Leben an.

Über Otto von der Malsburg.

(1825.) Zur Penelope.

Die Lieder des früh Entschlafenen sprechen mich vielleicht tiefer und inniger an, weil sie Schwanengesänge sind. Der Freiherr Ernst von der Malsburg, ihr Dichter, starb diesen Herbst in der Blüte seines schönen, vielverheißenden und auch noch vielerwartenden Lebens. Er war vor einiger Zeit durch den Tod seines Vaters in den

Besitz seiner Güter gelangt, die in den Waldbergen zwischen Kassel und Waldeck liegen. Dorthin ging er im Sommer, um sich, dem Schlosse seiner Väter auf dem Eschenberge gegenüber, ein neues großes Wohnhaus zu erbauen. Aber der Tod foderte ihn in eine engere Wohnung ab, und ein hitziges Fieber riß ihn mit schneller Wut aus dem Lande der Lebenden hinweg. Seine Freunde beweinen in ihm eine liebevolle, treue, hingebende Seele; die ihn weniger tief kannten, einen liebenswürdigen, gefälligen, gewandten und stets wohlgelaunten Gesellschafter, und es soll wenig Menschen gegeben haben, die, wie er, unter einer aller Welt zusagenden Form, gleichsam wie unter einer Rinde, eine so schöne Tiefe und Wärme des Gemüthes eingeschlossen hielten. Seine Gedichte, und namentlich seine Lieder, athmen eine gewisse weiche Ruhe der Empfindung und sind größtentheils rein und vollständig ausklingende Accorde. Es wäre zu wünschen, daß einer seiner Freunde, ohne freundliches Vorurtheil, eine Auswahl aus denselben veranstaltete. Seine Verdienste als Übersetzer aus dem Spanischen sind anerkannt.

Über Helmina v. Chezy.

(1822.) Zur Urania.

Ein Strauß von neun Frühlingsliedern, von Helmina von Chezy, voll inniger Liebeswehmuth, die wie eine einsam trübe Wolke über die Blütenpracht der Erde hinzieht; von derselben drei Sonette an Otto v. d. Malsburg.

(1824.) Zur Orphea.

„Der neue Narciß", Lustspiel in einem Aufzuge von Helmina von Chezy.

Bei weitem die beste Gabe, welche der weibliche Orpheus uns bringt, und überhaupt eine gute Gabe, was mehr sagen will und soll. Ein reizendes, munteres idyllisches Lustspiel in wohlklingenden Alexandrinern, voll natürlicher Lust und Laune, dem wir einen günstigen Empfang auf der Bühne voraussagen möchten, wenn das grobe Ungeschick der Schauspieler d'aujourd'hui die zarten Blüten der Dichtung nicht zerknickte, oder sie zu großen Papiersträußen carikirte. Es käme auf einen Versuch an. Und zur Erholung

für mich, der ich, trotz meinem vielen Recensiren, doch manchmal noch einen wunderlichen poetischen Trieb fühle, und für meine Leser und Leserinnen dazu, will ich hier ein Liedchen aus dem Lustspiele hersetzen, welches verdiente, von dem Vater der Musik, dem Orpheus, componirt zu werden, wenn es noch nicht von Maria von Weber componirt ist.

Wann kühl die Abendlüfte wehn,
Nach schwülen Tages Drang,
Wir Schnitter paarweis heimwärts gehn
Mit Tanz und Sang und Klang!
  Schön dunkle Abendzeit!
  Feins Liebchen ist nicht weit.
  Was liebt, Trallra!
  Das liebt, ja, ja,
  Schön dunkle Abendzeit.

Die Garbe hoch zur Mittagsstund'
Schirmt uns vor Sonnenbrand,
Auf runder Garbe, Mund an Mund,
Uns froh der Abend fand.
  Schön weicher Sitz im Gras,
  Wo Liebchen bei mir saß!
  Wer liebt, Trallra!
  Das liebt, ja, ja,
  Schön weichen Sitz im Gras.

Wie herrlich ist's um uns bestellt,
Wenn sich die Sichel regt;

Was liebt, das küßt, was reif ist, fällt,
Beim Tact, den Amsel schlägt.
Schön goldne Erntezeit,
Wo sich die Liebe freut!
Was liebt, Trallra!
Das liebt, ja, ja,
Schön goldne Erntezeit.

Der Stoff des kleinen Lustspiels ist aus dem bekannten Volksaberglauben geschöpft, nach welchem die Jungfrauen ihren Zukünftigen in dem Spiegel eines Quells oder Brunnens sehen, wenn sie in einer heiligen Mitternacht, wie vor dem Johannistage oder in der St.-Annennacht, stillschweigend in das Wasser hineinschauen. Zwei Mädchen machen diese Probe; die Liebhaber, welche sie belauscht haben, besteigen zu Dreien einen Baum, der sich über die Quelle neigt, ohne daß Einer den Plan des Andern weiß. Der unbegünstigte Liebhaber, ein alter Schulmeister, stürzt von dem Baume herab, als die Mädchen eben in den Wasserspiegel schauen, daher der Titel, „Der neue Narciß", welcher vielleicht mit einem andern leicht vertauscht werden könnte, der charakteristischer und verständlicher wäre.

Über A. Grafen von Platen.

(1823.) zur Urania.

Sonette lieferten Karl Streckfuß und der Graf von Platen. Die ersteren, Selbstgespräche, Betrachtungen über körperliche Reife und geistige Jugend, behandeln einen gedankenreichen Stoff in kräftiger Kürze, breng vollendeter Form und haben Charakter. Die des Grafen von Platen sind poetisch frischer und freier und bestätigen die Hoffnungen, welche die ersten Verse desselben in uns erregt haben. Eine kräftige Originalität, tiefsinniges Gefühl und eine lebendige Einbildungskraft lassen sich selbst in seinen minder gelungenen Arbeiten nicht verkennen.

(1825.) Zum Frauentaschenbuch.

Nächst den Rückert'schen Gedichten nenne ich die, welche der Graf von Platen beigesteuert hat, namentlich die Lieder, in denen sich sein eigenthümlicher Geist, ein Geist voll Poesie, am freiesten regt, ausgeschlauet aus den orientalischen Schlepp=

kleidern, deren Geraschel uns von Tage zu Tage unausstehlicher wird. Hafis ist ein Mann pour tout le monde, und unser Göthe hat ihn so deutsch gemacht, daß wir ihn auch in diesen Platen'schen Liedern nicht ungern sehen. Dazu ist er auch ein vortrefflicher Noth- und Hülfsmann, ein Lied anzufangen und zu schließen, und wenn wir keinen Gedanken mehr haben oder auch noch gar keinen, da muß Hafis herhalten: So sang Hafis! Es lebe Hafis! Hafis sei mein Exempel! Hilf, Hafis!

Wol mit Hafis darf ich sagen:
Ewig trunken ist mein Muth!
Nimmer könnt' ich es ertragen,
Diesem Rausche zu entsagen,
Dieser Liebe, dieser Glut!

Indessen geht es auch ohne Hafis, und, wie mir scheint, recht gut, z. B. in folgendem Liede:

Lebensfurcht.

Ich möchte gern mich frei bewahren,
Verbergen vor der ganzen Welt,
Auf stillen Flüssen möcht' ich fahren,
Bedeckt vom schatt'gen Wolkenzelt.

Von Sommervögeln übergaukelt,
Der ird'schen Schwere mich entziehn,

Vom reinen Element geschaukelt,
Die schuldbefleckten Menschen fliehn.

Nur selten an das Ufer streifen,
Doch nie entsteigen meinem Kahn,
Nach einer Rosenknospe greifen,
Und wieder ziehn die feuchte Bahn.

Von ferne sehn, wie Heerden weiden,
Wie Blumen wachsen immer neu,
Wie Winzerinnen Trauben schneiden,
Wie Schnitter mähn das duft'ge Heu.

Und nichts genießen als die Helle
Des Lichts, das ewig lauter bleibt,
Und einen Trunk der frischen Welle,
Der nie das Blut geschwinder treibt.

Antwort.

Was soll dies kindische Verzagen,
Dies eitle Wünschen ohne Halt?
Da du der Welt nicht kannst entsagen,
Erobre dir sie mit Gewalt!

Und könntest du dich auch entfernen,
Es triebe Sehnsucht dich zurück,
Denn ach, die Menschen lieben lernen,
Das ist das einz'ge wahre Glück!

Unwiderruflich dorrt die Blüte,
Unwiderruflich wächst das Kind,
Abgründe liegen im Gemüthe,
Die tiefer als die Hölle sind.

Du siehst sie, doch du fliehst vorüber
Im glücklichen, im ernsten Lauf;

Dem frohen Tage folgt ein trüber,
Doch Alles wiegt zuletzt sich auf.

Und wie der Mond, im leichten Schweben,
Bald rein und bald in Wolken steht,
So schwinde wechselnd dir das Leben,
Bis es in Wellen untergeht.

Über Wilhelm von Schütz.

(1821.) Zur Urania.

„Die Reise mit Amor", von Wilhelm von Schütz. Dieses größere Gedicht zerfällt in mehrere Abtheilungen, die in verschiedenen Versarten abgefaßt sind. Der Anfang läßt uns eine Reihe verliebter Abenteuer unter fremden Völkern, nach deren Art und Sitte erwarten. Amor, der den Dichter in einer Mondnacht besucht, läßt sich von diesem erbitten, ihn mit sich auf Reisen zu nehmen.

So hatt' ich erfleht den Götterknaben,
Daß er lächelnd sprach: ich lohn' es, daß dich
Meiner Mutter Mädchenreigen locket.
Drauf mich wandelt er zum schlanken Pfeile,
Reisig ihm zu ruhn im goldnen Köcher,
Süß umweht von seines Fittigs Düften.
Rascher Vogelflug ward seine Wandrung,

Die, so wähnt' ich, blumenvolle Länder
Zeigen würd' in wärm'rer Sonne grünend
Und der Erdentöchter Tulpenflor.
Doch läßt Amor von der Schalkheit nimmer,
Hört nur, welchen Zug er mit mir antrat.

So schließt die Einleitung, die wir für das Gelungenste des ganzen Gedichts halten. Sie gibt ein anmuthiges, Anakreontisches Gemälde, nur daß tiefere Liebesfülle hier athmet, als wir bei dem scherzhaften Greise finden.

Durch schneidende Winde, über Schnee und Eis geht die Reise nach Masovien, wo wir den Pfeil, plötzlich wieder zu einem Jünglinge umgestaltet, in dem glänzenden, tobenden Kreise eines Tanzsaales erblicken. Die Beschreibung ist prachtvoll, zuweilen an das Üppige und Überladene streifend, z. B.:

Nimmer war gespannter Teukros Bogen,
Wie geschweift den schönen Fraun der Rücken;
Nie gerötheter Cythere's Rose,
Wie das Blumenthor der Nelkenlippen;
Noch am Himmel Jupiter entflammter,
Wie die Sonn' im Wald glomm ihrer Augen,
Nie durchs braune Labyrinth der Haare
Wand ein sammt'ner Rubinstrom sich wilder.

Ein geringerer Aufwand von Bildern und Prachtworten würde hier gewiß der Anschaulichkeit zuträglich sein. Bild auf Bild, und Ver-

gleich auf Vergleich läßt in solchen Beschreibungen das aus den Augen verlieren, was uns eben dadurch verdeutlicht werden soll. Bald entspinnt sich ein galantes Verhältniß unseres Jünglings mit einer schönen Polin, und im Augenblicke, da er am Ziele aller seiner Wünsche steht, ruft Amor zur Abreise und verwandelt ihn wieder in einen Pfeil.

Weiche Hände faßten mich mit Wärme,
Wie mich nie gehüllt in Blut und Blüte,
Rissen mich dahin dem süßen Durste,
In Musik und Tanz mit ihr zu baden.
Jetzt erst fühlt' ich, daß ich Venus faßte,
Und verstand erst den Gesang der Reize,
Ahnt' erst, was Gewandes Wellen bergen,
Wußte nicht, ob dies der Schluß des Festes,
Oder ob die Kerz' erst sollte flammen,
Als auf weichem Polster träum'risch Dunkel
Uns, die Lieb'ermüdeten, umhüllte,
Und der Stern der Wonne sollt' erst funkeln.
Aber, weh'! ich Armer war betrogen,
Denn von Amors Pfeil die Spitze blickte.
Lächelnd hielt er sie mir hin zum Zeichen,
Daß er wieder mich verwandeln müsse
Zu 'nem flücht'gen Wandersmann der Liebe.
Abermals erstarrt zu rothem Golde,
Keimt ein Flügelpaar mir an den Schläfen,
Das mich forttrug aus dem bunten Saale
Und der Mädchenblumen Sternenkreisen,
Einer neuen Wanderschaft entgegen.

Die Reise führt uns aus dem tiefen Norden nach dem hohen Orient, dessen Leben und Lieben mit den glänzendsten Farben geschildert wird, und hier lassen wir uns die überschwellende Fülle der Poesie des Herrn von Schütz gern gefallen, weil sie dem Charakter des Gegenstandes zusagt. Besonders glühend, schimmernd und duftend, wie die Blüten des Orients, sind die eingeschalteten Lieder. So z. B. jenes sehnsuchtsvolle Abendlied der Jungfrau:

Sie nannte den Athem der Nacht
Wogende Rede,
Zunge mit Flügeln,
Schwester der Freiheit,
Und sagte: Wo wandelst du hin?
Nicht in entschlummerter Rosen
Becher gieße Betäubung,
Noch störe der silbernen Lilie
Schlaf durstendes Auge,
Oder küsse die Blätter
Der schweigenden Pappel
Auf zum Geflüster.
Ibrahim suche, gegürtet
Mit meiner Sehnsucht,
Sag' ihm, ich steh' bei den Blumen,
Aber einsam und klagend,
Weil zur Wüste veröde
Mir sein Fernsein den Garten.
Scheltend nenn' ihn des Winters
Plündernde Hand,

Die den Frühling beraubt,
Oder stolze Tulpe, die schlürfte
Berauschenden Trank des Hochmuths,
Und nicht duftet von Liebe.
Späh' nach den schwarzen glänzenden
Zaubrern der Augen,
Ob sie die Nacht beschwuren,
Trank des Vergessens zu spenden,
Und brich, wie du ihn findest,
Trägt ihn nicht her der Fittig der Liebe,
Von der Wang' ihm Granaten,
Aus den Haaren ihm Veilchen.

Aus dem alten Orient schifft Amor mit seinem Genossen zur neuen Welt hinüber und landet auf einer der Freundschaftsinseln. Ein holdes Inselkind, Tuha genannt, wird dem seiner Menschengestalt zurückgegebenen Pfeile durch das Loos bescheert, und er geht mit ihr, „weil der Zeugen Schar beschwert", in den Wald.

Dort, als wir fremdem Blick entwunden,
Ließ sie von ihrer Brust den Schleier weichen;
Nicht buhlerisch; es war der Ehrfurcht Zeichen.

Eben wieder in dem seligsten Momente kommt Amor und reißt die Liebenden auseinander.

Da laut in Lüften Amors Flügel schwirrte,
Mir klang es wie der Schlachtdrommete Schmettern.
Thor, sprach er, wer flicht hier den Kranz der Myrte?
Zu Schiff! zu Schiff!

27*

In der Nacht rudert Tuha zu dem Schiffe des Geliebten und entführt ihn nach der Insel. Dort glüht in derselben Nacht der Liebe Opfer, und die Jungfrau ermuthigt den gewissenhaften Jüngling, es anzuzünden. Sie spricht:

Wohl weiß ich, daß du morgen mußt entfliehen,
Und drum soll heut noch unser Opfer glühen.

Und weiter:

Nachdem wir uns den herben Durst genommen,
Wir fühlten gleiche Wonn' im neuen Du,
Und war auch mir ein Dorn im Herzen blieben,
Sprach sie doch lächelnd: laß dich nichts betrüben.

Von jetzt an spricht Tuha in unklaren, mystischen Worten von Flammentod und Wellentod, als ewiger Liebesvereinigung, und als sie ausgesprochen, springt sie ins Meer.

Mit diesem Sprunge springt aber das ganze Gedicht in die Tiefen religiöser Mystik, in die wir ihm zu folgen uns nicht berufen fühlen. Die Terzinen, welche, von diesem Sprunge an, nach den Octavreimen eintreten und das Gedicht zu Ende führen, sind schwerfällig, verworren, überladen, oft bis zum Unverständlichen. Die Reise mit Amor schließt in Jerusalem mit der Verklärung der ewigen Liebe am Kreuze. Wir vermögen nicht solche vielseitige Liebesandacht in

Fleisch und Geist zu theilen, und gestehen, daß der heilige Schluß des Gedichts uns — empört hat.

(1822.) Zum Frauentaschenbuch.

Die Lieder von Wilhelm von Schütz sind größtentheils frei von mystischem Dunst und glänzendem Schwulst, welche die poetische Lebenskraft dieses ausgezeichneten Schriftstellers so oft erstikken. Das dritte Liedchen ist ganz ohne Makel, daher theilen wir es gern unsern Lesern mit.

Die Woge donnert nieder
Den Felsensturz hinab
Und lächelt milde wieder
Unten im kühlen Grab.

Begierden in mir brausen,
Nach Ruh' die Sehnsucht schreit,
Das Wasser muß erst sausen,
Eh sich's der Stille weiht.

Hinab zur Tiefe schäume
Dann meines Lebens Flut
Und finde Friedensträume
Im Spiegel, der dort ruht.

Die Träume werden schwinden;
Dann kommst auch du zur Ruh:
Der Spiegel wird verblinden;
Dann schließt das Aug' sich zu.

Über Gustav Schwab.

(1820.) Zum Cotta'schen Damenalmanach.

„Romanzen von Robert dem Teufel", nach der alt-französischen Sage, von Gustav Schwab. Der Stoff zu diesen Romanzen ward dem jüngeren Dichter von Ludwig Uhland mitgetheilt, der ihn einst zu eigener Bearbeitung aufgefunden und zurückgelegt hatte.

Auf Andres lenkte Dich der Geist,
Nach einem größern Ziel;
Dein Sinnen und Dein Dichten ward
Zum hehren Trauerspiel.

Da beut mir Deine Gunst den Stoff
Zum Bilden freundlich an;
Ich nehm's mit banger Fröhlichkeit,
Will thun, so viel ich kann.

Vergesse, wer den Liederkranz
Mit seinen Händen faßt,
Daß Du zu flechten ihn gedacht,
Und nicht geflochten hast.

Man trinkt wohl an dem Brunnenrohr,
Wenn man nicht kann am Quell;
Und was der Meister nicht schaffen will,
Das schaffet der Gesell.

So heißt es in der Zueignung an Uhland. So sehr wir uns nun immer freuen, wenn wir hö-

ren, daß ein wahrer Dichter (und das ist Uhland gewiß) sich zu dem Trauerspiel wendet, woran so viele Unberufene sich vergriffen, und das einer nationalen Gestaltung noch immer vergebens entgegensieht; so müssen wir doch gestehen, daß, nach Dem zu urtheilen, was vorliegt, die Romanze an Ludwig Uhland mehr verlieren würde, als das Trauerspiel gewinnen, wenn er sich ganz von der erstern abwenden wollte. So ist es ja aber auch nicht gemeint, und wir zürnen ihm daher gewiß nicht, wenn er einem so wackern und bescheidenen Gesellen wie Gustav Schwab mitunter einen Stoff zu Romanzen aus seinem Vorrathe übergibt. Gustav Schwab hat sich besonders durch die „Romanzen aus dem Jugendleben Herzog Christophs von Würtemberg" (Stuttgart 1819) als einen der besten deutschen Romanzendichter bekannt gemacht, und auch in den vorliegenden trifft er den schlichten, anschaulich und überzeugend darstellenden Ton auf das glücklichste.

(1822.) Zur Urania.

„Otto der Schütz", zehn Romanzen von Gustav Schwab. Dieser ausgezeichnete Romanzendichter, neben Uhland vielleicht der erste in seiner Gattung, scheint es darin versehen zu haben, daß er seinen Stoff, eben nicht den ergiebigsten, zu sehr ausgedehnt hat. Fünf Romanzen würden ihn erschöpft haben; daher denn das Gedicht hie und da in Geschwätzigkeit erschlafft, wie z. B.:

Er legt sich in Sorgen,
Am anderen Morgen
Erwacht er getrost.
Es leuchtet die Sonne
Zu sonderer Wonne
Im lauteren Ost.

Gesandt ist zu allen
Des Hofes Vasallen,
Sie füllen den Saal;
Es stehn mit Geleite
Dem Herren zur Seite
Sein Kind und Gemahl.

Dann tritt zu den Stufen
Der Pforte, gerufen,
Der Schütze herein.
Wohl ärgern sich bitter
Am Diener die Ritter,
Am Knechte die Frein.

Die sechste Romanze scheint uns verfehlt und schmeckt nach Manier. Nicht selten fällt der Ton aus der einfachen Sprache der Romanze heraus, z. B.:

Sie reichen die Hände
Sich über der Stände
Verschwindenden Kluft.

oder:

Der Aeltre? das Bild, ach!
Der Mutter entsteigt ihm
Mit sanfter Gewalt.
Der Jüngre? — der zeigt ihm
Des Buhlen Gestalt.

Manche berechnete Schlüsse der Romanzen bleiben ohne Wirkung, z. B. jener:

Sie fliehen, sie jagen
(Des Rosses schont Keiner)
Vom Winde verstäubt.
Dort stehet noch Einer: —
Herr Homburg, der bleibt.

(1822.) Zum Frauentaschenbuch.

Unter den Gedichten von Gustav Schwab wissen wir keins als gelungen zu rühmen, so werth uns dieser Dichter auch ist. Die Romanzen: „Der Vogt von Hornberg", behandeln einen unpoe-

tischen Stoff und sind sehr in die Länge gezogen. Besonders schleppend werden sie durch die dreifachen Reime der durchgehenden Stanze. Wir geben eine zum Belege.

Da hat es sich begeben,
Daß noch ein rechtes Leben,
Ein muthiges Bestreben
Im Dörflein Gutach war.
Dort lehrte noch zur Stunde
Mit seinem freien Munde
Aus seines Herzens Grunde
Ein Pfarrer fromm und klar.

(1824.) Zur Minerva.

„Die Kammerboten in Schwaben", geschichtliche Sage aus dem neunten und zehnten Jahrhundert, bearbeitet von Gustav Schwab. Romanzen in der Nibelungenstrophe, untermischt mit ungebundener Rede. Schade, daß diese Zwittergestalt die kräftige, charakteristische Darstellung verdirbt.

(1825.) Zur Minerva.

Unter den drei Verslieferanten der Minerva ist doch Ein Dichter, den ich nicht zu nennen brauche.

Er gibt zwei Romanzen, die poetische Ägis der diesjährigen Minerva. Schade, daß in der einen ein garstiger Flecken ist, ich meine den iambischen Vers:

Fleh'nd nur des Todes Gunst —

Ich begreife nicht, wie ein solcher Vers aus eines Dichters Munde herauskann. Man könnte daran ersticken. Freilich ist dabei zu bedenken, daß die Dichter leider ihre Verse lieber aus der Feder als aus dem Munde kommen lassen. Und eine Feder reißt von einem solchen: Fleh'nd nur, noch nicht entzwei.

(1826.) Zur Urania.

„Der Möringer", schwäbische Sagen in vier Romanzen, von Gustav Schwab. Der Name des Verfassers bürgt für die charakteristische Behandlung des alten Sagenstoffes. Einzelne Momente sind überaus ergreifend, oft durch einen einzigen Vers, wie z. B. gegen den Schluß der zweiten und dritten Romanze. Der Leser suche die Stellen, die wir meinen.

(1827.) Zur Urania.

Die Romanzen von Schwab, eine Begebenheit aus dem Leben des Malers Hemmling feiernd, sind in seiner bekannten einfach gediegenen Manier.

Über O. Graf von Löben.

(1822.) Zum zweiten Becker'schen Taschenbuch.

Unter den kleineren Gedichten zeichnen sich vortheilhaft aus die Romanzen: „Der Löwenkranz", von dem Grafen von Löben. Die Wahl dieses echt poetischen Stoffes verdient nicht weniger Lob als die glückliche Behandlung. Die siebente Ballade trifft der Vorwurf einiger schleppenden Längen in unnützen Ausmalungen.

(1822.) Zum Frauentaschenbuch.

Die Gedichte des Grafen von Löben gehören zu den schönsten poetischen Gaben des Büchleins.

Wie zart und innig spricht besonders das „Lied des einsamen Liebchens" an! Die kleine Legende: „Maria vor der Hütte", umschließt die tiefen Mysterien der Passion mit Kinderworten und Kinderspielen; der „Lebenslauf des Würmchens im Grase" ist ein wunderniedliches poetisches Miniaturbildchen; das Gedicht: „Himmelschüssel", wird Gelegenheit zu einer Vergleichung mit derselben Blume in dem Strauße von Trinius geben und dadurch nicht verlieren. Am wenigsten genügen uns die Sonette: „Der Kirchhof".

(1824.) Zu Gleditsch's Taschenbuch.

Des Grafen Löben acht Lieder: „Junggesellenübermuth", sind frisch und lebendig wie Lerchen, die, mit Morgenthau besprengt, aus einem Ährenfelde aufsteigen. Möchte doch der jugendlich gesunde Lebensgeist dieser Gedichte aus ihnen in ihren Sänger übergehn und ihm mit dem nächsten Frühlinge Kraft, Muth und Übermuth einwehen!

Über H. Heine.

(1823.) Zur Aurora.

Siebzehn Lieder von H. Heine, der unlängst eine Gedichtsammlung zu Berlin herausgegeben hat, verdienen Aufmerksamkeit. Es herrscht in ihnen ein freier, eigenthümlicher Klang, und unter einigen unbedeutenden und verfehlten zeichnen sich mehrere durch Originalität der Empfindung aus, z. B. das 8., 13., 14., 15. und andere mehr. Eins zur Probe:

Seit die Liebste war entfernt,
Hatt' ich's Lachen ganz verlernt.
Schlechten Witz riß mancher Wicht,
Aber lachen konnt' ich nicht.

Seit ich sie verloren hab',
Schafft' ich auch das Weinen ab.
Fast vor Weh das Herz mir bricht,
Aber weinen kann ich nicht.

Über Friedrich Förster.

(1824.) Zu Gleditsch's Taschenbuch.

Die Gedichte von Friedrich Förster haben sich zu fix und fertig gesungen in einem aus Göthismus und naiver Volksthümlichkeit und Biederkeit zusammengesetzten Tone, als daß ihre fließende Leichtigkeit uns recht zusprechen könnte. Denn es gibt eine Leichtigkeit der Natur und eine Leichtigkeit der Fabrik, und vor dieser letztern muß sich Herr Förster hüten, der wohl Poesie genug in sich hat, um seine Natur nicht so in einem Tone fest zu singen. Er mache sich also frei, je eher, je lieber, nur aber nicht zu frei in der Grammatik, wie z. B. in dem Gedicht: „Die Gratulanten“:

Sich mild in euerm Herz erweist rc.